

বাংলা সাহিত্যের ছোটগল্প গল্পকার

শ্রীভূদেব চৌধুরী

মডার্ন বুক এজেন্সী প্রাইভেট লিমিটেড

১০, বঙ্কিম চ্যাটার্জী স্ট্রীট, কলিকাতা-৭০০ ০৭৩

প্রকাশক :

শ্রীরবীন্দ্রনাথ ঙ্গাচার্য, বি. এ.

মডার্ন বুক এজেন্সী প্রাইভেট লিঃ

১০, বঙ্কিম চ্যাটার্জী স্ট্রীট, কলিকাতা-৭০০ ০৭৩

মূল্য : চল্লিশ টাকা মাত্র

মুদ্রাকর :

শ্রীদুর্গাদাস পাণ্ডা, এম. এ., বি. এড.

দেবশীষ প্রেস

৭১, কৈলাস রোড স্ট্রীট, কলিকাতা-৬

ডক্টর শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়

অবিস্মরণীয়েষু

দ্বিতীয় সংস্করণের নিবেদন

‘বাংলা সাহিত্যের ছোটগল্প ও গল্পকার’ দ্বিতীয় সংস্করণে পদার্পণ করছে। গ্রন্থের মূল পরিকল্পনা ও আদর্শ ‘প্রথম সংস্করণের প্রাক্কথন’-এ বিস্তারিত বিবৃত হয়েছে। তা ছাড়া এই সংস্করণে দুটি নতুন প্রসঙ্গ সংযোজিত হয়েছে,—(১) রবীন্দ্রনাথের ‘লিপিকা’ (২) মনোজ বসুর ‘গল্পশিল্প’। ‘লিপিকা’র কবিতাগুলি এবং প্রচ্ছদ গল্প-কবিতারূপ নিয়ে নানা বিশ্লেষণ হয়েছে; তার অপরূপ গল্প-রচনানৈপুণ্য ও কথাকাব্যলীর কথাও বিবেচিত হয়েছে। কিন্তু ‘লিপিকা’র কিছু কিছু লেখা যে অপরূপ গল্প-কলারও প্রতিনিধি, সেই রহস্য নতুন করে অন্বেষণের চেষ্টা করা গেছে। প্রথম সংস্করণে ‘মনোজ বসুর’ গল্পশিল্পের মূল্যায়নসম্বন্ধে পাঠ্যকার করা গিয়েছিল যে যুক্তিবশে, শিল্পী নিজেই সম্মুখে সে সম্পর্কে দ্বিতীয় চিন্তার সম্ভাবনা নির্দেশ করেছিলেন। তারই ফল বর্তমান গ্রন্থে সংযোজিত হয়েছে।

তাছাড়া পূর্বোল্লিখিত বিভিন্ন প্রসঙ্গে নতুন তথ্য ও ভাবনার যোজনা করা হয়েছে সব কিছু মিলিয়ে এই দ্বিতীয় সংস্করণে গ্রন্থটি নতুন কলেবর নয় কেবল অনেকটা পরিমাণে নতুন উপাদানও অধিগত করেছে।

প্রথম সংস্করণ গ্রন্থ রচনার পূর্বে ও পরে অনেকেই অযাচিত স্নেহাত্মক প্রকাশ করে কৃতার্থ করেছিলেন। পূর্বে তাঁদের অনেকের কথা শ্রদ্ধার সঙ্গে স্মরণ করা গেছে। যাদের কথা তখন বলা হয় নি, তাঁদের মধ্যে শ্রদ্ধেয় প্রমথনাথ বিশ্বাস দার্পণ্য অবিস্মরণীয়।

নতুন সংস্করণের নির্মাণে নানাভাবে সাহায্যতা করেছেন, শ্রীযুক্ত মনোজ বসু, শ্রীযুক্ত শোভনলাল গঙ্গোপাধ্যায়, শ্রীযুক্ত পুনিলবিহারী সেন এবং শ্রীযুক্ত দীপক চন্দ্র।

প্রকাশনার প্রসঙ্গে ব্যক্তিগত সাহায্য পেয়েছি বোলপুর পুস্তকালয়ের শ্রীঅশীষ দাস মহাশয়ের কাছে।

আর এই সর্বমুখী প্রতিকূল পরিবেশে যাদের উৎসাহস এই রূপে গ্রন্থের পুনঃপ্রকাশ সম্ভব করল, তাঁদের কাছে,—মডার্ণ বুক এজেন্সীর দুই কর্ণধার শ্রীযুক্ত দীনেশচন্দ্র বসু ও শ্রীযুক্ত রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের কাছেও লেখকের কৃতজ্ঞতা অশেষ।

বিশ্বভারতী, শান্তিনিকেতন।

নবম্ব, ১৩৭২ বঙ্গাব্দ

}

শ্রীভূদেব চৌধুরী

প্রথম সংস্করণের প্রাক্কথন

স্বল্প পরিসরে ‘বাংলা সাহিত্যের ছোটগল্প ও গল্পকার’-গ্রন্থের পরিচায়ন সহজসাধ্য নয়। যে উদ্দেশ্য এবং পরিকল্পনা নিয়ে এই রচনার পথে অগ্রসর হতে হয়েছে, তার কোনো পূর্বসূত্র নিজের জানাশোনার মধ্যে দেশে-বিদেশে খুঁজে পাই নি। এক কথায়, প্রথম দুটি পর্ব জুড়ে বাংলা ছোটগল্প-সাহিত্যের ঐতিহাসিক অগ্রগতির পথ-রেখাটুকুর সন্ধান করতে চেয়েছি। এই হিসাব-নিকাশে সন-তারিখের নিভুল খতিয়ান দেওয়া সম্ভব নয়। বাংলা সাহিত্যে প্রথম ছোটগল্পের স্পষ্ট প্রতিপ্রতি লক্ষ্য করা গেছে শ্রীপূঃ-রচিত ‘মধুমতী’ গল্পে ;—‘বঙ্গদর্শন’ পত্রিকায় গল্পটির প্রকাশকাল ১২৮০ বাংলা সাল। অন্ততক্ষে, এই বইয়ের শেষ অধ্যায়ে আলোচিত অন্তিম পর্বের রবীন্দ্র-গল্পধারার রচনা সমাপ্ত হয়েছিল ১৩৪৮ বাংলা সালের আশ্বিন মাসের আগে। তাহলেও, বর্তমান গ্রন্থ ১২৮০ থেকে ১৩৪৮ সাল, তথা ১৮৭৩ থেকে ১৯১১ খ্রীষ্টাব্দ পর্যন্ত বাংলা ছোটগল্প-সাহিত্যের পূর্ণাঙ্গ তথ্য-চিত্র নয়। বস্তুত এই সময়-সীমারই শেষ প্রান্তে, বাংলা ছোটগল্পে দ্বিতীয় পর্বের চলমানতার কালেই, সমান্তরাল ধারায় তৃতীয় পর্বেরও সূচনাপর্যায় অগ্রসর হয়ে চলেছিল। আসল কথা, ইতিহাস সন-তারিখের নিভুল হিসাব হাতে করে চলে না,—সাহিত্যের ইতিহাস তো কখনোই নয়। তার নব-অভ্যুদয়ের বেদী যুগমানসের পদ্মাসনে। বাইরের জগতে বিপরীত এবং বিচিত্রের সংঘাত-সম্মুখ-লীলার মধ্য দিয়ে পুরাতনের অপ্রয়োজনীয় অংশকে কেবলই ভেঙে-চুরে ইতিহাস এগিয়ে চলে মনের জগতে,—যুগ-মাত্রের উপলব্ধিতে নূতনের স্বাদ ও অমৃতবকে অনিবার্য করে তোলাই তার প্রধান উদ্দেশ্য। আর সাহিত্য যেখানে বিগত স্বজন-প্রক্রিয়া, সেখানে স্রষ্টার জ্যোতির্ময় উপলব্ধি-লোকেই তো তার আলোকোদ্ভাসী প্রতিফলন! এই অর্থেই বলেছি, বিশেষ করে সাহিত্যের ইতিহাসের নিরিখ সন-তারিখের পাজি-পুথিতে দলভা,—বহির্জগতের মালমশলা নিয়ে যুগ-চিন্তের অন্তঃপুরেই তার স্বত-উৎসার।

এদিক থেকে, বাংলা ছোটগল্পের প্রথমপর্ব রবীন্দ্রনাথের পদ্মা-প্রকৃতি-বিধোত শিল্পি-মানসেই নবজন্ম লাভ করেছিল বলে বিশ্বাস করি। তার কারণ নির্দেশিত আছে গ্রন্থমধ্যের আলোচনায়। প্রথম বিশ্বযুদ্ধের বিশ শতকীয় অভিঘাতে যুগ-মানস উদ্ভাস্ত হয়ে পড়ার পূর্ব পর্যন্ত কালের গল্পসৃষ্টির ধারাকে প্রথম পর্যায়ের অন্তর্ভুক্ত

করেছি। এই হিসেবে ‘হিতবাদী’ থেকে শুরু করে ‘সবুজপত্র’র কাল পর্যন্ত বাংলা ছোটগল্পের প্রথমপর্ব। এই উপলক্ষে জন্ম-পূর্ব প্রস্তুতির অপেক্ষাকৃত অসুবিধা সাধনাকেও অগ্রহণ্য করতে হয়েছে,—প্রথমপর্ব ছোটগল্প-জন্মের পূর্ববর্তী প্রস্তুতি-প্রয়াসে নিমগ্ন ছিলেন মুখ্যত দ্বৈলে-ক্যানথ মুখোপাধ্যায়।

দ্বিতীয় পর্বের সময়কাল হিসাব করেছি ‘কল্লোল’র সময় থেকে। অর্থাৎ, প্রথম বিশ্বযুদ্ধের পক্ষ-বৃত্তিতে পৃথিবীব্যাপী দিশাহারা উদ্ভাসিত আঘাত যখন পৌঁচেছে বাংলার যৌবন-জীবনের শ্রোতে। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধের ভয়াবহতর ঘূর্ণিচক্রতলে নিষ্পিষ্ট নিশ্চিহ্ন হয়ে যাবার পূর্ব পর্যন্ত বাংলাদেশের সাহিত্যের আকাশবাতাসে ‘কল্লোল’র কালের উত্তরনা এবং অবসাদ, আলোকতৃষ্ণা এবং নীরজ অন্তকার, উগ্রতম আত্মবিশ্বাস এবং অকৃতর অসহায়তাবোধ,—ভেঙে চুরমার করে ফেলার নেশা, অথচ নতুন নীড় সংগ্রহের গোপন লোভ এই সবকিছু সাহিত্যের অপরাপর ধারার মত বাংলা ছোটগল্পেও সৃষ্টির অসংখ্য আধারে বিচিত্র রূপাঙ্কিত হয়ে দেখা দিয়েছে। এই তাৎপর্যই অস্তিম পর্যায়ের রবীন্দ্র-গল্পও দ্বিতীয় পর্বের অন্তর্গত।

কিন্তু ইতিহাসের গতিপথ ভৌগোলিক মানচিত্রের সীমারেখা মেনে চলে না,— অথবা, এক পর্বের কালকক্ষ থেকে আর এক পর্বের কোঠায় লাফিয়েও আসে না কখনো; অতীত থেকে অনাগতের অভ্যন্তরে ইতিহাসের গতিপ্রবাহ নিরবচ্ছিন্নতার স্তরে ধাধা। তাই, এক যুগের দুর্মর জীবনবাসনার মর্ম-ভূমিতে বসেই আর এক যুগের নিভৃত প্রস্তুতি চলয়েই থাকে। প্রথম বিশ্বযুদ্ধের পরে বিশ্বজোড়া যে ঝড়ের ছাওয়া বাংলাদেশেও শিক্ষিত মধ্যবিত্ত নাগরিকের সকল পুরাতন মূল্য-মোহকে নিশ্চিহ্ন করে দিল, তার পূর্বসংকেত ‘সবুজপত্র’র কালের ঘরেই যেন শোনা গেছে;—যুদ্ধ যখন চলছে, অন্তত তখনকার রবীন্দ্রগলে। সে-সব আলোচনা এই গ্রন্থের অভ্যন্তরে যথাযথনে বিস্তৃত রয়েছে।

দ্বিতীয় পর্বের প্রসঙ্গেও একই কথা বলা চলে। ‘কল্লোল’ পত্রিকার প্রকাশ বন্ধ হয়ে গিয়েছিল ১৩৩০ বাংলা সালের পরে,—ইংরেজির সেটি ১৯২৯ খ্রীষ্টাব্দ। বিশ্বযুদ্ধের অব্যবহিত অবসাদ এবং বিধ্বস্ততার একটা পর্যায়কে পেছনে রেখে বৃহত্তর ভারতের ইতিহাস তখন নেহরু কংগ্রেসের (১৯৩০) হাত ধরে এক নতুন পথে যাত্রা করেছে। অব্যবহিত পূর্ববর্তী কালের পারিবারিক, সামাজিক, নৈতিক এবং ধর্মীয়, সকল-প্রকার স্থায়ী মূল্যবোধের নিরন্তর বিধ্বস্ততার প্রলয়-ঝঞ্ঝার সঙ্গে এসেছিল ‘কল্লোল’র কাল,—তার সঙ্গে ছিল শিক্ষিত মধ্যবিত্তের উপায়হীন আর্থিক বিনষ্টির

বিভীষিকা। সেই ব্যর্থতা এবং অবসাদবোধের মূলভূমি থেকে যেন স্রুত উঠে এল আত্মশংকণের,—আত্মবিসর্জনের এক নিরবধি প্রেরণা। ‘কল্লোল’ের কালেব পরবর্তী ঐতিহাসিক ফলশ্রুতি এই রাজনৈতিক আত্মোৎসর্জনের নবীন প্রয়াস। সাহিত্যের ক্ষেত্রে এই নবীন ভাবনাকে সচেতনভাবে আমন্ত্রণ করে আনার প্রথম গৌরব হয়ত ‘পরিচয়’-আশ্রিত ভারতের কম্যুনিষ্ট দলের, রবীন্দ্রনাথের ‘গোরা’, ‘ঘরে-বাইরে’ অথবা শরৎচন্দ্রের ‘পথের দাবী-র’ মত বিখ্যাত রচনা-প্রসঙ্গ স্বরণে রেখেও একথা বলা অস্বাভাবিক হবে না।

‘কল্লোল’-উত্তর নবীন যুগের বার্তাবহনের দায়িত্ব নিয়ে স্বাধীন দত্তের সম্পাদনায় ‘পরিচয়’ পত্রিকার প্রথম প্রকাশ ১৩৩৭ বাংলা সালের শ্রাবণ মাসে। উদ্দেশ্য ছিল তরঙ্গকম্পিত বিশ্বাবর্তের পরিপ্রেক্ষিতে বাংলা সাহিত্য-সংস্কৃতির মধ্যে নতুন যুগের আভিজাত্য আরোপ। ‘আদর্শের সমগ্র দাবি করে ‘কল্লোল’-দলের কেউ কেউ এসে জুটেছিলেন ‘পরিচয়’ের পতাকাতলে। তাছাড়া আরো এসেছিলেন সেকালের সংস্কৃতিমান তরুণ, আমাদের কালের বিদগ্ধতম প্রবীণদেরও অনেকেই। তারপরে ক্রমশ নানা পৃথক দৃষ্টিকোণ থেকে সমাগত তারুণ্য-সাধকদের মধ্যে উদ্দেশ্যের গুঁটিনাটি নিয়ে যে বিভেদ ক্রমশ বিচ্ছেদে পরিণত হল,—বাংলা গল্পের তৃতীয় পর্ব প্রসঙ্গেই কেবল তা আলেচনা-যোগ্য। কিন্তু তারই ফলশ্রুতিতে ‘পরিচয়’ পত্রিকা ক্রমশ রূপান্তরিত হয়ে গেল ভারতের কম্যুনিষ্ট পার্টির সাহিত্য-ভাবনার হাতিয়ারে। স্বাধীন দত্ত তখন কেন্দ্রভূমি থেকে অপস্থত হয়েছেন। ভালোমন্দের প্রসঙ্গ এখানে অবাস্তব। কিন্তু যুগের মর্মলীন এই রাজনীতি-চেতনা সাহিত্যের মূলেও দিনে দিনে অদৃশ্য পদসঞ্চারে অধিষ্ঠিত হয়ে পড়তে লাগলো,—যার দুই সাময়িক ফলও স্পষ্টাঙ্গ স্বরণশস্ত্র দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধকালীন প্রগতি সাহিত্যসংঘ এবং ’৪২-উত্তর কংগ্রেস সাহিত্যসংঘ। সাহিত্যের ক্ষেত্রে এসব প্রশ্ন দলীয় রাজনীতির। কিন্তু দল-নিরপেক্ষভাবে ‘কল্লোল’ যুগের সমাজ, পরিবার, চারিত্রনীতি, মনস্তত্ত্ব ইত্যাদি ভাবনার পূর্বপ্রসঙ্গের সঙ্গেই নতুন পর্বে এই রাজনৈতিক ঐতিহ্য-চেতনা স্বতঃস্ফূর্তভাবে শিল্প-সাহিত্যের মর্মলীন হয়ে পড়লো। রবীন্দ্র-মানস ছিল তাঁর কালের সকল পর্যায়ের ইতিহাস-দর্শনের দর্পণ,—‘প্রশ্ন’, ‘বন্ধাত্মগের রাজবন্দীদের প্রতি’ ইত্যাদি কবিতায় সেই নূতন হৃদয়র আন্দোলন লক্ষ্য করি রবীন্দ্র-কবিতাতেও। ‘কল্লোল’ের কালের সকল জীবন-উপকরণের উগ্রতামুক্ত সঞ্চয়ের সঙ্গে এই নূতনর রাজনীতি-অর্থনীতিগত সচেতন মূল্য-চেতনার সহযোগে বাংলা সাহিত্যের অন্ত্যান্ত শাখার মত ছোটগল্পেও আধুনিকতার তৃতীয় পর্বের সূত্রপাত। বর্তমান গ্রন্থের রচনা-সময় এবং লেখকের কালের পক্ষে সেই ইতিহাস এখনো

আলোচনা-যোগ্য দৃষ্টান্তে অধিষ্ঠিত হতে পারে নি। কেবল এই কারণেই দ্বিতীয় পর্বের অন্তিম-সংলগ্ন তৃতীয় পর্বের সূচনাসূত্র সম্পর্কে আপাতত নীরব থাকতে হয়েছে। তারপরেও দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ, তথা স্বাধীনতা এবং দেশবিভাগোত্তর চতুর্থ পর্ব তো রয়েছে।

যাই হোক, পরিকল্পিত পদ্ধতিতে আলোচনা-পরিধি সীমিত করতে গিয়ে কিছু কিছু সংশয়েরও অবকাশ যে দেখা দিয়েছে, সে কথাই এখানে বিবেচনা করবার মতো। আগেই বলেছি, ছোটগল্পের শিল্প-শরীরে জীবন-ধর্মের পদ-সম্পাতের ইতিহাস সন্ধান লেখা অথবা লেখকের বয়সের সন-তারিখের হিশাব করি নি,— খোঁজ করেছি শিল্পীর মন ও শিল্পকর্মের ভাবরূপের আভ্যন্তরীণ কাল্পনিক পরিচয়। এই তাৎপর্যেই ‘বিচিত্রা’-‘পরিচয়’র কালের লেখক বিমলাপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়কে প্রথম চৌদুরীর অন্তর্ভুক্ত করেছি। বইয়ের হিশাবে সাহিত্যের জগতে যার আবির্ভাব ‘সবুজপত্র’র পরবর্তী দ্বিতীয় ধাপে,—অর্থাৎ ‘কল্লোল’র পরবর্তী কালের সিঁড়িতে। ঠিক একই কারণে মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়কে ‘কল্লোল’-সমকালীনদের অভিন্ন পর্যায়ে রেখে শিল্পকর্মের পরিচয় সন্ধান করেছি। বুদ্ধদেব বসু মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়কে বলেছিলেন ‘a belated Kollolean’; ধূর্জটি-অম্বুজ বলেই কেবল নয়, আরো নানা কারণেই শিল্প-স্বভাবে বিমলাপ্রসাদ পরাগত প্রমথান্তবর্তী।

আবার ঐ একই নিরিপে মানিকের চেয়ে প্রবীণতর ‘ল্যাণ্ডমার্ক’ গোপাল হালদারকে (১৯০২) আলোচনা-সীমার বাইরে রেখেছি। বাংলা কথাসাহিত্যে দলীয় রাজনৈতিক মতবাদপুষ্ট রচনার প্রায় দিগ্‌দর্শক হিশেবে আমাদের অনালোচিত তৃতীয় পর্বের তিনি এক মুখ্য শক্ত।

ব্যক্তিমুখ্য এই আলোচনার মাধ্যমে বর্তমান গ্রন্থের মূল্যায়নে আমাদের ইতিহাস-ভাবনার পরিচয় হয়ত অল্পবিস্তর আভাসিত করা গেল। বাকীটুকু বিস্তীর্ণ হয়ে রইল অভ্যন্তরবর্তী মূল আলোচনায়। তাহলেও এই প্রসঙ্গে অক্ষমতার অপরাধ স্বীকার করে রাখার আবশ্যিকতা রয়েছে। এই গ্রন্থে আলোচিত কাল ও ভাবপরিধির মধ্যে ছোটগল্প রচনা করেছেন, এমন লেখকের কেবল নাম পরিচয় গ্রহণ করতে গেলেও তালিকায় তিন সংখ্যার মাত্রা ছাড়িয়ে যাবার সম্ভাবনা রয়েছে। এই প্রসঙ্গে স্মরণ করে রাখা ভাল, ছোটগল্প না হোক, ছোট ছোট আকারের গল্প আমাদের ভাষাতেও ‘দিগ্‌

দর্শনে'র যুগ থেকেই বহুল লভ্য।' যাই হোক, পরিমাণ অথবা উৎকর্ষের বিচারে এঁ' শিল্পীগোষ্ঠীর কারো সৃষ্টিই পরিহার্য নয়। বাংলা গীতি-কবিতার বিশ্বমনোঃর ঐতিহ্য রবীন্দ্রনাথের প্রায় একক সিদ্ধির অপক্লপ ফলশ্রুতি। কিন্তু বিশ্ব-সাহিত্যের দরবাতে বাংলা ছোটগল্প বাংলা লিরিক্-এর চেয়েও যদি ব্যাপকতর প্রতিষ্ঠা দাবি করে থাকে, তা এই সকল উল্লিখিত-অতুল্লিখিত সকল স্রষ্টার সমবেত সাধনার ঐতিহাসিক ফল-পরিণাম। এদিক থেকে অহুরাগী মনের উপলব্ধির গভীরে এঁদের প্রত্যেকেই পৃথক পৃথক স্বরগীততার অধিকারী। কিন্তু একটি গ্রন্থে, একজন লেখকের প্রচেষ্টায় সেই অসাধ্য সাধন অসম্ভব। তাছাড়া, সে প্রয়াস পরিকল্পিত পদ্ধতিরও অতুল্য নয়। বাংলা ছোটগল্প ও গল্পিকদের সম্পর্কে তথ্যগত উপকরণ যোগ্য সংগ্রাহকের চেষ্টায় একদিন পূর্ণতা লাভ করবে,—এই উজ্জল প্রত্যাশা নিয়েই এ পথে প্রথম পদক্ষেপ করার স্পর্ধা করা গেল।

কিন্তু একই কারণে নিজের সাধ ও সাধোর অসুখত করে নিজস্ব পরিকল্পনা গড়ে তুলতে হয়েছে। সেই চেষ্টায় নিজের অন্তর্ভবের অন্তসারে প্রতি যুগে প্রতি পর্যায়ের একটি করে সংক্ষিপ্ত সাধারণ নক্সা প্রথমে এঁকে নিয়ে তাকে চিহ্নিত করার আকাঙ্ক্ষায় যুগের শিল্পীর রচনা-প্রসঙ্গকে পথ-বতিকা-রূপে গ্রহণ করেছি। প্রত্যেক পর্ব কিংবা উপপর্ষায়ই বহু শিল্পী অনালোচিত থেকে গেছেন,—তাঁদের উল্লেখ-আলোচনা তথ্যগত পূর্ণাঙ্গ ইতিহাসের পক্ষে অপরিহার্য। বর্তমান পরিকল্পনার পক্ষে একান্ত প্রাসঙ্গিক নয় বলেই পূর্ণ আলোচনা সম্ভব হলে না, লেখক এ জ্ঞাত ক্ষমাপ্রার্থী।

এসব সত্ত্বেও আলোচ্য পর্বের ইতিহাসের ইমারতটুকু মোটা চৌহদ্দিসহ চিহ্নিত করার চেষ্টা করেছি। সৃষ্টির, ওষা জীবনেরও কোনো পর্ষায়ই ইতিহাসের গতি সরলরেখা অনুসরণ করে চলে না। জীবন যেমন, জীবনাশ্রয়ী সাহিত্যও তেমনি বিচিত্র এবং বিপরীতের সমন্বয়-সংঘাতের খেলা। প্রতি পর্বের সৃষ্টি-ধারাতেই কত বিচিত্র উপপর্ষায়, উপধারার যোগবিশ্লোলের খেলা দেখা দিয়েছে,—সজীব ইতিহাস-সন্ধানের আনন্দ তো তাকেই খুঁজে পাবার মধ্যে। বর্তমান গ্রন্থে প্রতি পর্বের প্রতিটি উল্লেখ্য ধারা-প্রতিধারাকে (cross currents) পূর্ণায়ত মূল্যে অবিকার করার প্রয়াস করেছি। তাতে গল্পের রূপ ও ভাব-বৈশিষ্ট্যের অভিন্ন সূত্রে গল্পকারের স্বজনী-মানসকেও অবিকার করে দেখার চেষ্টা করতে হয়েছে। আরো একবার অন্তর্ভব করি,

এ ধরনের গ্রন্থ পূর্বে রচিত হয়েছে বলে জানা নেই। দ্বিধা এবং কুণ্ঠা নিয়েও তাই নিজের মূল্যমান নিজেকেই খুঁজে নিতে হয়েছে। এই গ্রন্থে প্রতিপর্বে একাধিক উপপর্ষায়ের পরিকল্পনা করা হয়েছে। পরিচ্ছেদ-সংখ্যানুসারে আদিপর্বের মোটা উপপর্ষায়ও অঙ্কত পাঁচটি। দ্বিতীয় পর্বের সংগঠনেও ঐ পাঁচটি পর্ষায়ের কথাই আবার স্মরণ করেছি। এই পর্ষায়গুলি প্রতি পর্ব-নিবন্ধ পূর্ণাবয়ব ইতিহাসের যেন বিচ্ছিন্ন অঙ্গ-সমষ্টি। বিভিন্ন অঙ্গের সামঞ্জস্য এবং সমন্বয়ে যেমন সম্পূর্ণ অন্তিস্থের দ্ব্যন্তর,—‘তেমনি কয়েকটি পর্ষায়ের আঙ্গিককে ধরেই এক এক পর্বের ইতিহাস-শরীর সম্পূর্ণ হয়েছে।’ আবার অঙ্গের যেমন প্রত্যঙ্গ,—এক এক পর্ষায়ের প্রসঙ্গে পর্ষায়ভুক্ত শিল্পি-গোষ্ঠীর ভূমিকাও তেমনি। ফলকথা, একটা গোটা পর্বে সাধারণভাবে এক অথবা কাল্পনিক জীবন-চেতনাই সৃষ্টির বৃহত্তর প্রেরণা হিসেবে কাজ করেছে। কিন্তু নদীর গতিপথে একই প্রোত যেমন বাঁকে বাঁকে মোড় দেবে, নতুন চমকের ইশারা নিয়ে নতুন ভঙ্গীতে, এখানেও তাই। এক এক গুচ্ছ শিল্পীর মধ্যে সামগ্রিক যুগ-মানসের এক-একটি পৃথক্ দৃষ্টিকোণাশ্রয়ী দীপ্ত যেন সমুদ্ভাসিত হয়ে ওঠে। আবার, এক-একটি বাঁকে যেমন বিচিত্র বীচিবিন্দু, তেমনি প্রতি শিল্পি-গোষ্ঠীর মধ্যে তাঁদের স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্ব-চিহ্নিত ভাব-রূপ-চিন্তনের মতিমা। এই প্রসঙ্গেই গল্পের ইতিহাসে গল্পকারের শিল্পি-ব্যক্তিত্ব সর্বিশেষ নিরীক্ষার উপাদান হয়ে উঠেছে। বিজ্ঞানীর নিরীক্ষা যেমন বিজ্ঞানের পরীক্ষাশালায়, সৃষ্টির সাংক্ৰমিক পরীক্ষাও তেমনি সৃষ্টির অন্তর্নিহিত নির্মাণশালাতেই একমাত্র সম্ভব। শিল্পীর স্বজনী-ব্যক্তিত্ব-পরিষ্কৃত রসমূতিকেই আশ্বাদন করতে চেয়েছি তাঁর সৃষ্টির মধ্যে।

আর সেই প্রচেষ্টায় গঙ্গাজলে গঙ্গাপূজা করেছি,—গল্পের আলোচনায় গল্পের আংশিক অথবা পূর্ণাঙ্গ উদ্ধার করেছি ব্যাপকভাবে। ছোটগল্পের আশ্বাদনীয়তার মধ্যে এমন এক অপরিচ্ছেদ্য সামগ্রিকতা রয়েছে যে, তার বিস্তারের প্রতিটি খুঁটিনাটি, প্রত্যেকটি তাৎপর্যময় বাণীকণিকা এবং বাকশৈলীকে পৃথক্ এবং সামগ্রিক ভাবে এক সঙ্গে উপলব্ধিগত করতে না পারলে, রসস্বাদনতা অনেকখানিই হাত গলিয়ে তলিয়ে যায়। এই কারণেই গল্প-স্বভাবের মূলগত ইতিহাস-ধর্মকে আয়ত্ত করার জন্ত যেমন গল্পকারের মনঃপ্রকৃতির অভ্যন্তরে প্রবেশের চেষ্টা করতে হয়েছে, তেমনি গল্পরসের পূর্ণ স্বাদুতা আহরণের জন্ত গল্পের সংকলন ও সংগ্রহ করতে হয়েছে তার বক্তব্য ও প্রকরণের খুঁটিনাটির সঙ্গে। ছোটগল্প-আশ্বাদনে প্রমাণহীন মন্তব্যের মত নিখুঁত উদ্ধার-বজিত সারাংশ-সংকলনও সমান নিরর্থক বলে বিশ্বাস করেছি। গ্রন্থের পরিধি তাতে বেড়েছে, অস্ত্র কোনো মূল্য যদি নাও থাকে, তবু এই বাহ্য সর্বাংশে

নিরর্থক হয় নি। গাল্লিকতার পরিবেশই তো গল্প আশ্বাদনের শ্রেষ্ঠ পরিমণ্ডল লেখকের সাধো না হোক, শিল্পীদের সাধনা-সাফল্য সেই পরিবেশ যতটুকু গড়ে উঠেছে, ততটুকু অন্তত এই গ্রন্থ উপভোগ্য হবে, এ-ও এক মন্ত ভরসা !

সব ক্ষেত্রেই যে বিভিন্ন শিল্পীর সর্বশ্রেষ্ঠ গল্পের উদ্ধার এবং বিচার করেছি, তা কিছুতেই নয়। বস্তুত বাংলা ছোটগল্পের গঠনে কোন্‌ শিল্পী কত বড় বা ভাল, সেই প্রতিযোগিতামূলক মূল্যায়নের চেষ্টা করি নি,—তাতে বিশ্বাসও নেই। বাংলা ছোটগল্পের বিশ্ববরণীয় যে ইতিহাস বহু সাধকের বহু সাধনাব্য ধারায় আজ পূর্ণ উচ্ছসিত, ইতিহাসের সেই রহস্যময় বিচিত্র-সমৃদ্ধিত রূপটিকেই প্রত্যক্ষ করতে চেয়েছি। ফলে, ইতিহাসের মণিভাণ্ডারের এক-একটি আলোক-রহস্যাকীর্ণ প্রকোষ্ঠ এক-একজন শিল্পী উদ্ঘাটিত করেছেন নিজস্ব শিল্পধর্মের যে চাবিকাঠি দিয়ে, তার অন্তর্নিহিত শক্তি এবং বহিঃরূপের স্ফোতনা যে সব রচনায় আভাসিত হয়েছে, তারই একটি-দুটি করে পরিচয় সংগ্রহ করেছি। অনেক সময়ে উদাহরণস্বরূপেই দিবালোকের পরিচয় পাওয়া গেলে প্রাথমিক রচনাবলীর স্বরূপ সন্ধান করেই নিরন্তর হয়েছি। সৃষ্টির চেয়ে স্রষ্টার অন্তর্নিহিত রহস্য-শক্তিকে সন্ধান করেছি, যার সমবেত ফলশ্রুতি আমাদের ছোটগল্প-সাহিত্যের বিরাট ঐতিহ্য।

বলাবাহুল্য, আলোচ্য মূল্যায়নের পরিকল্পনা ও মূল্যায়নের প্রয়াস বঙ্গভাষাংশেই বর্তমান লেখকের ব্যক্তিগত অন্তর্ভব ও চিন্তার ফল। তার সাফল্য-অসাফল্য যোগ্য আশ্বাদনিতারা বিচার করবেন। কিন্তু তার আগে বর্তমান লেখককে আলোচ্য সৃষ্টির ভালোমন্দ দুই-ই বিচার করতে হয়েছে। বিধাতার সৃষ্টিতেও সব নিখুঁত হয় না,—মানব-রসস্রষ্টার পক্ষেও এ-কথা সমান সত্য। এমনকি রবীন্দ্রনাথের সকল গল্পই সমান সফল নয়। তাহলেও আমাদের গল্পসাহিত্যের রথ ভালোমন্দের ভুট চাকার ওপরে ভর করেছে এগিয়ে চলেছে,—আর যোগ-বিয়োগের হিসাব করে যোগের ঘরে যে অনেক অঙ্ক জমেছে, সে তো সর্বজনবিদিত। তবু বিয়োগের অংশ বাদ দিলে যোগের ঘরের উজ্জলতাও স্পষ্ট অনুধাবন করা সম্ভব হয় না। নিজের জ্ঞান-বিশ্বাস মত যোগ-বিয়োগের নিক্তিতে যথাযোগ্য মাপের ওজন ব্যবহার করে ব্যক্তিগত শিল্পকর্ম ও কালগত ইতিহাসের মূল্যায়ন-প্রচেষ্টা করেছি। কিন্তু যেখানে প্রথমাবধি প্রজ্ঞা করতে পারান, সেখানে মূল্য রচনার স্পর্ধাও করি নি কখনো। নিজের পক্ষে এইটুকুই শ্রেষ্ঠ ভরসার কথা। ভ্রান্তি এবং অসংগতি যদি কিছু বটে থাকে সে কেবল অসাধ্য-জনিত, ইচ্ছাকৃত নয় কখনোই।

সবশেষে বর্তমান আলোচনার স্বত্রেই আরো একটি কথা বলা প্রয়োজন। বাংলা ছোটগল্পের জন্ম-ইতিহাসের সন্ধান উপলক্ষে প্রতীচ্য গাল্লিকতার পূর্ব-স্বত্র রূপ-রেখায় আকারে চলো অহুসরণ করতে হয়েছে। ভারতীয় আর্থ সাহিত্যে গল্পের অঙ্কুর ঋগ্ বেদের অন্তর্ভুক্ত 'ঐতরেয় আরণ্যকে'ও পাওয়া যায়,—তার একটি নিদর্শন বর্তমান গ্রন্থে উদ্ধৃত হয়েছে। কিন্তু এই প্রসঙ্গে বিশেষভাবে অহুভব করতে হয় যে, বাংলা উপন্যাস-সাহিত্যের মত ছোটগল্পেরও প্রাণ এবং শারীর সংগঠন দুইই মূলগতভাবে বাঙালির প্রতীচ্য মানস-চারণের ফল। আমাদের দেশে জাতকের যুগে, এমন কি আরণ্যকের যুগেও ভাল ভাল গল্প ছিল। হয়ত তার আগে-পরে আরো অনেক ছিল। সে সমস্ত লুপ্ত সম্পদের উদ্ধার ও মূল্যায়নের প্রয়াস অবশ্য কর্তব্য। তার জন্যে বহুজনসাধ্য স্বতন্ত্র গবেষণা দীর্ঘস্থায়ী হওয়া আবশ্যিক। কিন্তু আধুনিক বাংলা ছোটগল্পের ঐতিহাসিক মূল্যায়ন উপলক্ষে আরণ্যক, জাতক, পুরাণ কিংবা কোনো ভারতীয় গল্প-সাহিত্যের পুরাকথাস্বরূপ অপরিহার্য বলে মনে হয় না। বর্তমান গ্রন্থে তাই সেসব প্রসঙ্গ সংক্ষিপ্ত এবং অনেকাংশে পরিবর্তিত হয়েছে। পরিশেষে গ্রন্থের সকল আলোচনার ঐতিহ্য-অনৌচিত্য সম্পর্কে বিদগ্ধজনের নির্দেশ শ্রদ্ধার সঙ্গে অপেক্ষিত হয়ে থাকবে।

এবারে ঋণ স্বীকারের পালা। ১৯৫৭ খ্রীস্ট সালের ডিসেম্বর মাসে স্থচিত হয়ে ১৯৬২-তে এই গ্রন্থ সমাপ্ত হতে পারল। একটানা লিখে যাবার সুযোগ কখনোই হয় নি।—বছরের তিনমাস অবিরাম লিখে যাবার পরে বাকী ন' মাস প্রায় শুষ্ক হয়ে থেকেছে এ-বিষয়ের সকল চিন্তা-ভাবনা। পুরো ১৯৬১ সালব্যাপী প্রায় একছত্রও লেখা হয় নি। এই দীর্ঘকালের রচনা ও বিরতিপর্বে তথ্য-সংগ্রহের উপলক্ষে বহুজনের কাছে মনে মনে ঋণী হয়ে আছি। লেখকের ক্ষমতার সীমায়তি এবং দাবির অসংগতির কথা না ভেবেও যাঁরা অকুণ্ঠচিত্তে এই গ্রন্থ রচনার নানা উপকরণ সরবরাহ করেছেন,—তাদের সকলের প্রতি আন্তরিক কৃতজ্ঞতাবোধ নিরবধি হয়ে থাকবে। গ্রন্থ-প্রকাশের এই পুরোায়ণে অপার শ্রদ্ধা, প্রীতি ও স্নেহের সঙ্গে তা একান্ত অধীনঃ—

সকলের আগে উল্লেখ্য কলকাতার জাতীয় গ্রন্থাগারের পাঠকক্ষের কর্তব্যনিরত কর্মীদের সন্তদয়তার কথা। এই বইয়ের অন্তত ৩০০-৬৫০ পৃষ্ঠা ঐ পাঠকক্ষেই বসে লেখা হয়েছে,—এই উপলক্ষে প্রতিপদে যে সম্বর্পণ সহানুভূতির স্পর্শ পেয়েছি প্রায় সকলের কাছে, তার জন্য কৃতজ্ঞতার অবধি নেই।

তাছাড়া আলোচিত শিল্পীদের অনেকে তাঁদের রচনা সম্পর্কিত বিভিন্ন কোতূহল চরিতার্থ করে অশেষ অহুগৃহীত করেছেন ; তাদের মধ্যে আছেন :—

৩উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়

৩সজনীকান্ত দাস

শ্রীযুক্ত অচিন্ত্য সেনগুপ্ত

„ অন্নদাশংকর রায়

„ পরিমল গোস্বামী

„ প্রবোধকুমার সান্তাল

„ প্রেমেন্দ্র মিত্র

„ বলাইচাঁদ মুখোপাধ্যায় (বনফুল)

„ বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়

„ বিমলাপ্রদাদ মুখোপাধ্যায়

„ বিশ্বপতি চৌধুরী

„ শৈলজানন্দ মুখোপাধ্যায়

„ সরোজকুমার রায়চৌধুরী

শ্রীযুক্তা শাক্তাদেবী

„ সীতাদেবী ।

৩সজনীকান্ত এবং শ্রীযুক্ত বিমলাপ্রদাদ নিজেদের বিষয় ছাড়াও আরো বহু জ্ঞাতব্যের উত্তর দিয়ে উপকৃত করেছেন । শ্রীযুক্ত বলাইচাঁদ মুখোপাধ্যায় রবীন্দ্রনাথের লেখা দুটি ব্যক্তিগত পত্র স্বাধীন ব্যবহারের অধিকার দিয়ে আরো চরিতার্থ করেছেন ।

আরো নানা সূত্র থেকে তথ্য এবং প্রয়োজনীয় গ্রন্থাদি সংগৃহীত হয়েছে । এই প্রসঙ্গে দাক্ষিণ্য প্রকাশে বাধিত করেছেন :—

শ্রীযুক্ত অচ্যুত চট্টোপাধ্যায় (দার্জিলিং)

অধ্যাপক „ অশোকবিজয় ব্রাহ্ম (বিশ্বভারতী)

অধ্যক্ষ „ অসীমকুমার দত্ত (যাদবপুর বিশ্ববিদ্যালয়)

অধ্যাপক „ কনক বন্দ্যোপাধ্যায় (স্কটিশ-চার্চ কলেজ)

শ্রীযুক্ত করবী বন্দ্যোপাধ্যায় (বনফুল-কল্যাণ)

শ্রীমান্ কল্পনাময় মজুমদার (কলকাতা)

শ্রীযুক্তা কেদ্রা বন্দ্যোপাধ্যায় (বনফুল-কল্যাণ)

অধ্যাপক শ্রীমান্ জীবনকৃষ্ণ চৌধুরী (বিশ্বভারতী)

শ্রীযুক্ত পুলিনবিহারী সেন (কলকাতা)

অধ্যাপক শ্রীমান্ প্রদত্তকুমার চক্রবর্তী (দার্জিলিং)

„ শ্রীযুক্ত প্রশান্তকুমার ঘোষ (দার্জিলিং)

শ্রীমান্ বুদ্ধদেব ভট্টাচার্য (কলকাতা)

শ্রীযুক্ত রামেশ্বর দটক („)

„ সতীশনাথ সান্যাল (দার্জিলিং)

„ সনৎ গুপ্ত (কলকাতা)

শ্রীমান্ সুরবীর রায়চৌধুরী (হাওড়া)

হেমন্ত মুখোপাধ্যায় („)

এবং প্রেসিডেন্সী কলেজ লাইব্রেরীর শ্রীযুক্ত ফণীন্দ্র পাল, শ্রীযুক্ত প্রবোধ বিশ্বাস, শ্রীযুক্ত বিমলেন্দু গুহ প্রভৃতি।

পুস্তক ব্যবসায়ের বিখ্যাত প্রতিষ্ঠান গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় এণ্ড সন্স এবং বেঙ্গল পাব্লিশিংস-এর নিকটেও লেখকের ঋণ অপরিসীম।

এঁদের সকলের উদ্দেশ্যে আমার চরিতার্থ মনের বিনম্র স্বীকৃতি জ্ঞাপন করি।

সবশেষে উল্লেখ করতে হয়, এই গ্রন্থ রচনায় একান্ত আগ্রহে প্রবর্তিত করেছিলেন মডার্ন বুক এজেন্সী প্রাইভেট লিমিটেডের কর্ণধারয়ুগল শ্রীযুক্ত দীনেশচন্দ্র বসু এবং শ্রীযুক্ত রবীন্দ্রনাথ ঙ্গ ভট্টাচার্য। দীর্ঘদিন ধরে এই অপরিমাণ লেখার বোঝা তাঁদের বইতে হয়েছে। মধ্যপথে লেখকের ব্যক্তিগত অক্ষমতায় এক বছর ধরে ছাপা বন্ধ হয়ে থাকার ক্ষতিও নীরবে না হোক, সহ্য করেছেন। এঁদের উদ্দেশ্য বিন্দুঘাতও যদি সফল হয়ে থাকে, তবেই লেখকের শ্রম সার্থক হবে।

বাংলা সাহিত্য-সংস্কৃতির পাঠকদের সামান্ত্রিক অহুয়ক্তি লাভও যদি সম্ভব হয়, সে উপায় পাওনা হবে লেখকের জীবনে অমূল্য সম্পদ।

সূচীপত্র

বিষয়

পৃষ্ঠা

প্রথম অধ্যায় : ছোটগল্প, গল্প

১—১৬

গল্প-সাহিত্যের সর্বজনীন আকর্ষণ ও উৎস,—জীবন-বিষয়ের উজ্জ্বলতম দর্পণ
গল্প,—গল্প বনাম কবিতা ; আবেদন-পার্থক্যে ঋগ্বেদের কবিতা-ও-গল্প-স্বভাব—
পৃথিবীর প্রাচীনতম গল্প-পরিচয়—গল্পের প্রাচীনতম লিখ্যরূপ—গল্পের শিল্প-প্রকৃতি ও
প্রাচীন কাব্য-মহাকাব্য ।

দ্বিতীয় অধ্যায় : গল্পের বিবর্তন

১৭—২৮

গল্প-বাসনার বিবর্তন ও পৃথিবীর গল্প-সাহিত্যে রূপ-বৈচিত্র্যের অজস্রতা—গ্রীক
মহাকাব্য থেকে গ্রীক ট্রাজেডি ; বায়ীকির রামায়ণ থেকে ভবভূতির উত্তররামচরিত
—আদিম মহাকাব্যের পরে সাহিত্যিক মহাকাব্য, হোমার বনাম ভার্জিল, বায়ীকি
বনাম কালিদাস,—আখ্যানিক কাব্য থেকে ঋগ্বেদকাব্য, গীতিকবিতা ; দাস্তে, পেত্রার্ক
—দাস্তে, এবং ‘ডিভাইনা কমেডিয়া’র গল্প—গল্প-কবিতা থেকে গল্প-উপন্যাস ;
গিয়োবানি বোকাচিও—উপন্যাস ও ভল্‌তেয়ার—উপন্যাসের বিবর্তন ও ছোটগল্পের
পূর্ব-প্রসঙ্গতি ।

তৃতীয় অধ্যায় : ছোটগল্প

২৮—৩৮

গল্প ও ছোটগল্প—ছোটগল্পের বিষয়-বৈচিত্র্য ও আদিকগত স্বরূপ—ছোটগল্পের
সামগ্রিকতার অহুভব ও রস-বৈশিষ্ট্য ।

চতুর্থ অধ্যায় : ছোট গল্প এবং ছোটগল্প

৩৯—৫৭

ছোট আকারের গল্প মাত্রই ছোটগল্প নয়—ছোটগল্পের পরিবেশ, প্রকৃতি ও
শিল্পস্বভাব, প্রথম ছোটগল্পিক অ্যানাশিটন আর্নল্ডিং—আর্নল্ডিং-এর রচনায় নক্সা বনাম
ছোটগল্প—ছোটগল্পের রস ও রূপপ্রকৃতির অনন্ত সূক্ষ্মতার সঙ্গে ছোট আকারের
গল্পাবলীর পার্থক্য :—উপকথা, রূপকথা বা parable, উপাখ্যান বা tale, বড়গল্প বা
novelette—বঙ্কিমের বড়গল্পগুলি কেন ছোটগল্প নয়? ছোটগল্প বনাম ব্যক্তিগত
রচনা বা personal essay ।

বিষয় পৃষ্ঠা
পঞ্চম অধ্যায় : বাংলা ছোটগল্প : জন্মকথা ৫৮—৬৯

বাংলা ভাষার প্রথম যথার্থ ছোটগল্প—শ্রীপুং-লিখিত মধুমতী—গল্পপরিচয়, লেখক-পরিচয়—মধুমতী কেন গল্প ?

ষষ্ঠ অধ্যায় : বাংলা ছোটগল্প : প্রস্তুতি পর্ব ৭০—৮৮

জৈলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায়—ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়—‘হিতবাদী’-পূর্ব কালের রবীন্দ্র-গল্প ।

সপ্তম অধ্যায় : বাংলা ছোটগল্প : আদি পর্ব (১) ৮৯—১৬৭

গল্পশুচ্ছেদ্য রবীন্দ্রনাথ :—রবীন্দ্র-ছোটগল্পের স্বভাব : প্রথম যুগের গল্প—রবীন্দ্র-গল্পের দ্বিতীয় যুগ—রবীন্দ্র-গল্পে ‘স্বপ্নপত্র’ের যুগ, রবীন্দ্র-গল্পে ‘লিপিকা’ ।

অষ্টম অধ্যায় : বাংলা ছোটগল্প : আদি পর্ব (২) ১৬৭—২৪৯

১। রবীন্দ্রেন্দ্রের শিল্পীগোষ্ঠী [‘ভারতী’ পত্রিকার লেখকদল] :—

(ক) রবীন্দ্র-পূর্ব ও রবীন্দ্র-সমসাময়িক গাল্লিকদল :—জ্যোতিবিন্দ্র-নাথ, স্বর্ণকুমারী দেবী ।

(খ) রবীন্দ্র-প্রভাবযুক্ত বাংলা গল্প :—নগেন্দ্রনাথ গুপ্ত, অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর ।

(গ) রবীন্দ্র-উত্তর বাংলা গল্প ও গল্পকার :—প্রভাত মুখোপাধ্যায়, চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, অধীন্দ্রনাথ ঠাকুর, শরৎকুমারী চৌধুরাণী, সরলা দেবী, মাধুরীলাতা, মণিলাল গঙ্গোপাধ্যায়, সৌরীন্দ্রমোহন মুখোপাধ্যায়, প্রেমাস্কুর আতথী, হেমেন্দ্রকুমার রায়, ইন্দিরা দেবী, অন্নরূপা দেবী, নিরুপমা দেবী ।

(ঘ) অপরাপর মহিলাশিল্পী :—শান্তাদেবী, সীতাদেবী, শৈলবালা ঘোষজায়া, প্রভাবতী দেবী সরস্বতী ।

২। রবীন্দ্র-নিরপেক্ষ গল্প-শিল্পী :—

(ক) ‘সাহিত্য’-পত্রিকা ও সুরেশচন্দ্র সমাজপতি ।

(খ) অপরাপর গল্পলেখক—জলধর সেন, দীনেন্দ্রকুমার রায় ।

বিষয়

পৃষ্ঠা

নবম অধ্যায় : বাংলা ছোটগল্প : আদিপর্ব (৩)

২৫০—২৮৬

শরৎচন্দ্র ও শরৎগোষ্ঠী :—শরৎচন্দ্রের ছোটগল্প।

শরৎগোষ্ঠীর গল্প-শিল্পী :—বিত্তিতৃষ্ণা ভট্ট, গিরীন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়, সুরেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়, উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়।

দশম অধ্যায় : বাংলা ছোটগল্প : আদিপর্ব (৪)

২৮৬—৩১৮

হাসির গল্প ও গল্পকার :—সুরেন্দ্রনাথ মজুমদার, রাজেশ্বর বসু (পরশুরাম), কেশবনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়।

একাদশ অধ্যায় : বাংলা ছোটগল্প : আদিপর্ব (৫)

৩১৯—৩৭৪

প্রমথ চৌধুরী ও অনুরূপী দল :—গল্প-শিল্পী প্রমথ চৌধুরী

প্রমথ চৌধুরীর অনুরূপী গল্প-শিল্পীগণ :—ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়, সত্যশঙ্কর ঘটক, কীরণশঙ্কর রায়, বিশ্বপতি চৌধুরী, বিমলাপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়।

দ্বাদশ অধ্যায় : বাংলা ছোটগল্পের দ্বিতীয় পর্ব

৩৭৫—৩৮৮

প্রথম পর্ব বনাম দ্বিতীয়—দ্বিতীয় পর্বের দেশ, কাল ও সংগঠন, ‘কল্লোল’ের উদ্দোপনা, ‘শনিবারের চিঠি’র প্রতিরোধ, ‘প্রবাসী’-‘বিচিত্রা’র অনপেক্ষিত প্রশাস্ত ভূমিকা,—দ্বিতীয় পর্বের বৈচিত্র্য, বৈপরীত্য এবং অভিনবতা।

ত্রয়োদশ অধ্যায় : দ্বিতীয় পর্বের বাংলা গল্প (১)

৩৮৯—৪৮৩

কল্লোলের ধারা : (১) পূর্বসূত্র :—নরেশচন্দ্র সেনগুপ্ত, মণীন্দ্রলাল বসু।

কল্লোলের সূতিকাগার :—দীনেশরঞ্জন দাশ, গোকুলচন্দ্র নাগ।

কল্লোলের সাধনা ও উত্তরসাধক :—প্রমোদ মিত্র, অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্ত, বুদ্ধদেব বসু, জগদীশ গুপ্ত, মনীশ ঘটক, নজরুল ইসলাম।

চতুর্দশ অধ্যায় : দ্বিতীয় পর্বের বাংলা গল্প (২)

৪৮৪—৫৮৫

কল্লোল ও কল্লোলেত্তর :—শৈলজানন্দ মুখোপাধ্যায়, তারাকর বন্দ্যোপাধ্যায়, সরোজকুমার রায়চৌধুরী, প্রবোধকুমার সান্তাল, মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়।

বিষয়

পৃষ্ঠা

পঞ্চদশ অধ্যায় : বাংলা গল্পের দ্বিতীয় পর্ব (৩)

৫৮৬—৬৫০

কল্লোল বনাম কল্লোলেভর :—কল্লোল-বিরোধিতার ঐতিহাসিক প্রেক্ষিত ও ‘শনিবারের চিঠি’র ভূমিক।

হাসির গল্পে ‘শনিবারের চিঠি’র দল :—সজনীকান্ত দাস, রবীন্দ্রনাথ মৈত্র, অশোক চট্টোপাধ্যায়, বনবিহারী মুখোপাধ্যায়।

হাসির গল্পের অপরাপর শিল্পী :—পরিমল গোস্বামী, প্রমথনাথ বিনী, বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়, শিবরাম চক্রবর্তী।

ষোড়শ অধ্যায় : দ্বিতীয় পর্বের বাংলা গল্প (৪)

৬৫১—৭২৩

কল্লোল-কালের ভটরেখা,—ভট। :—অন্নদাশঙ্কর রায়, বনফুল, বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়, মনোজ বসু, শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়।

সপ্তদশ অধ্যায় : দ্বিতীয় পর্বের বাংলা গল্প (৫)

৭২৪—৭৪২

সূর্যাবর্ড :—কল্লোল-ইতিহাসের পরিণাম ও অন্তিম পর্যায়ের রবীন্দ্র-গল্প।

নির্ঘণ্ট

৭৪৩—৭৬৩

বাংলা সাহিত্যের ছোটগল্প ও গল্পকার

প্রথম অধ্যায়

ছোটগল্প, গল্প

[১]

সব গল্পই ছোটগল্প নয় ; এমন কি আকারে ছোট হলেও গল্প সব সময়ে ছোটগল্প হয়ে উঠে না। সাহিত্য-সমাজের সে এক স্বয়ম্পূর্ণ, স্ব-তন্ত্র সামাজিক। তাহলেও ছোটগল্প-ও মূলতঃ গল্প-ই,—এই বিশেষ ধরণের ‘নির্মিত’-কেও ক্রমান্বয়ে গল্প-সাহিত্যের ইতিহাসেব সঙ্গে যুক্ত করে দেখতে হয়।

গল্প বলার ইতিহাস মানুষের ইতিহাসের মতই সুপ্রাচীন। যাযাবর মানুষের মনে প্রথম যেদিন কথার অঙ্কুর দেখা দিয়েছিল,—সেই কথাকে যেদিন তারা প্রথম রূপ দিতে পেরেছিল ভাবার মধ্য,—মানুষের গল্প বলার আকাঙ্ক্ষা সেই আদিম দিনের।^১ তারপরে মানুষের নন্দন-সাঁধনায় গল্প রচনা ও গল্পের বাসনা দিনে দিনে একাগ্র হয়েছে। আজও গল্প-সাহিত্যের জনপ্রিয়তা সবচেয়ে বেশি ও ব্যাপক।

কিন্তু গল্প-প্রীতির একমেবাদ্বিতীয় এই প্রাধান্য আর চিরন্তনতা অকাঙ্ক্ষা নয় : গল্প-সাহিত্য মানব-জীবনের উজ্জ্বলতম দর্পণ। আদিম কাল থেকেই মানুষের ইতিহাস অতন্ত আকাঙ্ক্ষায় একটিমাত্র সাধনা করে আসছে ; সে আকাঙ্ক্ষা নিজেকে উপলব্ধি করবার,—নিজের সম্পূর্ণ পরিচয় আবিষ্কারের। ‘আত্মাকে উপলব্ধি করো’ ; ‘নিজেকেই জানো’ ;—পৃথিবী-ব সকল ধর্মশাস্ত্রেব এটি মৌল নির্দেশ। তাহলেও মানুষের আত্মপরিচয় আত্ম ও তার জ্ঞান-গোচর হয়নি। বিশ শতকের বুদ্ধিদীপ্ত কবি-মন পরিণত প্রোচাতে পৌছেও বিশ্বজিজ্ঞাসার ক্ষেত্রে মানুষের জ্ঞানের দীনতাব জগ্ন আক্ষেপ করেছে।^২ জ্ঞান দিয়ে নিজের নিঃশেষ পরিচয় জানা যায় না। আত্ম-সন্ধিস্থ মানুষ তাই দ্রষ্টার আসন ছেড়ে স্রষ্টার ভূমিকা দখল করেছে। নিজেকে যতটুকু জানা যায়, এবং আরো যতটুকু জানা যায়নি,—এই উভয়কে কল্পনার অবিস্ফোক্ত স্রষ্ট্রে গোঁথে খণ্ড জীবনের অখণ্ড রূপ রচনা করেন মানব-শিল্পী। বস্তুতঃ নিজের মধ্যকার অ-পূর্ণজাত ‘খণ্ড’কে অগণ্ড-সম্পূর্ণ

১। উদ্ধৃতি :—‘Masterpiece Library of Short Stories’. Vol. I.—‘The Early Story-Tellers’.

২। উদ্ধৃতি :—রবীন্দ্রনাথ—‘ঐকতান’ (কবিতা)।

করে দেখবার সদাব্রত নিয়েই আবহমান কালে এগিয়ে চলেছেন আমাদের শিল্প-সভ্যতা-সাহিত্যে,—এবং এমনকি, দর্শন-বিজ্ঞানেরও ইতিহাস।

সন্দেহ নেই, নিজেকে খাঁজে-ফেরা জীবন-সন্ধানী মাতৃয়ের এই নিরবধি স্বজন-ধারাব সন্টকই বাস্তব নদ্য; তবু 'আপন মনের মাপুবি মিশায়ে' যে আত্মপবিচয় সে সৃষ্টি করে, ঐচ্ছিক তার সবচেয়ে মনোব মত। আর মনের চরিতার্থতার যথোই তো আনন্দের উৎস। অতএব সাধারণভাবে একথা বলতে পারা নেই যে, সৃষ্টির মধ্যে 'নিজেকে পুনঃবিদিত' বলে দেখবার সন্দেহ বাসনা থেকেই বহুদূর মনে শিল্প-শৈলীবা জন্ম।

এদিক থেকে সাহিত্য-কর্ম মাতৃই মানব-আত্মার নিজেকে দেখার আয়না। তাহলেও থাকেই বোঝে, জীবন-বিদ্য বাসনায় সাহিত্য-সমাজে গল্পের দর্পণই উজ্জ্বলতম,—নিজের পুরো প্রতিচ্ছবিতে মাতৃ মনের মত করে যেতে পারে গল্পের আদ্যাবেই। সাধারণ দর্পণের কাজে মাতৃয়ের দুটি প্রধান দাঁড়িঃ—(১) যত বিচিত্র, অসংখ্য মানব-কর্মই এনে বসি না কেন নিজেকে, আয়না যেন প্রতিটি পৃথক নৃতন রূপকে পূর্ণীয়ত করে প্রতি-চিত্রিত করতে পারে (২) তাছাড়া আয়নার ব্যক্তি-বিদ্য যেন হতে পারে যথাযথ,—বাস্তব। নিজের যেকোনো নিজের জীবন দেখা, পাই না, তাকে 'অস্তিত্ব' মধ্যে প্রতিফলিত করে 'নিজেকে দেখাই'—'নিয়ে' 'আমার' অমিশ্র শুক অসংদটক যেন পাই। সাহিত্যে জগতে গল্প-সাহিত্য সবচেয়ে 'মানব' হয়ে সবচেয়ে বেশি পরিমাণেও মাতৃয়ের এই দাঁড়ি-কারণ বরাহ পেলে। প্রদানত এই দাঁড়িই গল্প বলাও শোনার আকাঙ্ক্ষা মাতৃয়ে পড়াই এমন আদর্শ এবং আদর্শ। সেআবসর্গ ম'ম বলেছেনঃ ".....The desire to listen to stories appears to be as deeply rooted in the human animal as the sense of property."^১

মানব-মনে গল্পের আদ্যবেগ প্রদান উৎস হল, জীবনের বিচিত্র রূপ যত ব্যাপক ও সম্পূর্ণভাবে এতে বিদিত হতে পারে, আর কোনো সাহিত্যিক রূপায়ণে তা প্রায় অসম্ভব। জীবনের স্তলস্তম কামিনা থেকে অসংখ্য বৈদ্য, দাঁড়ি বাহ্যগা থেকে কণ্ঠ-মুখিত শোক-কথা, নিজের বর্ণনা থেকে নাটকীয়ত্বের সংঘাত-মিত্র,—গল্প-সাহিত্যের আদ্যের সব কিছুই সমান দৃষ্টির সঙ্গে গড়ে তোলা সম্ভব। বিশেষভাবে ভাষায়—
 "... it is a form of literature which includes all the other forms : poetry, drama, history, biography, science, sociology, politics,

^১ W. Somerset Maugham - 'Ten Novels and their authors' - 'The Art of Fiction'.

'adventure, religion and art'."—একথা কেবল আধুনিক কথাসাহিত্য সম্বন্ধেই সত্য নয়, সকল কালের গল্প-শিল্প সম্বন্ধেও প্রায় সমান সত্য।

'ছাড়া আগে দেখেছি, গল্পের মুকুরে মানব-মনের প্রতিবিম্বন স্বগভীর না হলেও প্রাক্কলনম হতে পারে। কবিতার মত ভাব-ঘন রচনায় জীবন-রহস্তের একটি নিবিড় বাজনা নিঃসন্দেহে আভাসিত হয়। কিন্তু প্রতিদিনের চোখে-দেখা আটপোরে মানুষটি তার দেহ-মন আত্মার অনায়াস-বেগে কপ নিয়ে প্রতিভাসিত হতে পারে কেবল গল্পেরই মধ্যে। Edgar Allen Poe গল্পের এই বিশেষ স্বভাবকে ব্যাখ্যা করে বলেছেন : "We have said that the tale has a point of superiority over the poem. In fact while the rhythm of this latter is an essential aid in the development of the poem's highest idea,—the idea of the 'Beautiful',—the artificialities of this rhythm are an inseparable bar to the development of all points of thought or expression, which have their basis in 'Truth'. But truth is often, and in a very great degree, the aim of the tale. Some of the finest tales are the tales of ratiocination. Thus the field of this species of composition, if not in so elevated a region on the mountain of Mind, is a table-land of far vaster extent than the domain of the mere poem."*

'সুন্দর'কে না হলেও মানুষের 'সত্য' কপকে পূর্ণ-বিম্বিত করেছে,—এখানেও গল্পের শ্রেষ্ঠ স্বাক্ষর। 'সুন্দর'ই হলো মানুষের থাকাকালীন সুপ্রাচীন, কিন্তু 'সত্য'র প্রতি তার 'পশ্চাদ' আনিমিত্ত, — অন্তরে অনুল। আসলে, 'সত্য'-চেতনা থেকেই মানুষের ইতিহাসে 'সুন্দর'-চেতনার জন্ম। যাযাবর মানব দুর্গম বনে পথ চলতে গিয়ে কটিক-স্বচ্ছ জলাশয় দেখে বিম্বিত হয়েছিল। স্বচ্ছ জল-পূর্ণ এই রহস্তের সন্ধান বর্ণনাই কাজে লাগে গেল, তখন স্বচ্ছ জলের মুকুরে আদিম নব-নাবাব যুগলকপ যুগল কমলেন মত কটে উঠেছে। প্রথম মুহূর্তেই নির্বাক পুলকে নিশ্চয়ই তাঁরা স্তব্ধ হয়ে গিয়েছিল। কিন্তু যখনই দেখে অ-পূর্বদৃষ্ট যুগল মুগে নিজেদের যুগা-কপের প্রতিবিম্বকে ঝঞ্জে পেয়েছে, তখনই প্রথম আত্মপরীচয়ের অপার আনন্দে হেসে হয়েছে কটিকটি। আদিম নব আবিষ্কার করেছে,—নাবার হাসি কত অপকণ—কত সুন্দর, নাবা ভেঙেছে পোকবের আনন্দিত দৃষ্টি কত উৎসাহে ঝঙ্কল। নিজেদের সত্যকপকে আবিষ্কার করতে পারার সঙ্গে সঙ্গে 'সুন্দর'-এর অর্থভাবকেও তাঁরা গুঁজে পেয়েছিল সেদিন। মানুষের ইতিহাসে 'সুন্দর' 'সত্য'র অন্তর্গামী।

* H. Thomas and D. L. Thomas — 'Living Biographies of Famous Novelists' Introduction

† E. A. Poe — 'Nathaniel Hawthorne'. — 'Works of E. A. Poe.', Vol. III.

তাহলেও সত্যের সবটুকুই কেবল স্বন্দর নয়। স্বচ্ছ জলের মুকুরে, —এবং আরো পবে নিজ নিজ মনের গহনে আদিম নারী-পুরুষ যেদিন পরস্পরকে প্রথম আবিষ্কার করেছিল, সেদিনকার জীবন-পরিবেশে অনপনয়ে হয়েছিল বহুতা আর স্থূলতা, আশ্ব-আবিষ্কারের পদে পদে সেদিন তাদের অতিক্রম করতে হয়েছে পর্যায়বদ্ধ অভিযাতের বিরোধিতা। শুধু সেকালেই নয়, —আবিযাতের তরঙ্গসংকুলতাকে পেয়েই চিরদিন পৌঁছুতে হয় নিশ্চিত প্রত্যয়ের আলোক-লোকে। কিন্তু জীবনের স্থূল ঘাত-প্রতিঘাত থেকে কবিতা কেবল সৌন্দর্য-সারটুকু আহরণ করে নেয়; জীবনের অল্পভব তাতে গভীর হলেও পূর্ণ-বিচিত্র নয়। বেদে অগ্নিমন্ত্র উচ্চারিত হতে দেখি :

“আমি অগ্নিকে বন্দনা করি, যজ্ঞের মহাপুরোহিত, ‘মহুগানীতা’ দেবতা, তোতা, বহু-ধাতা [অগ্নিকে বন্দনা করি]।”

“অগ্নির মাধ্যমে লোকে সম্পদ লাভ করে পাবে, দিনে দিনে তা বৃদ্ধি পায় [তানয়]
যশোবরূপ ; বীরব্রতম।”

“হে রাত্রিনাশক দেবতা, অগ্নি, আমবা প্রতিদিন সভক্তি প্রার্থনা নিয়ে তোমার কাছে উপনীত হই।”

“যজ্ঞের অধিদেবতা, শাস্ত্রত নীতির বক্ষক, ত্যাগি-স্বরূপ, তোমার স্বমণ্ডলে পরিবারিত হয়ে চলেছ।”

“পুত্রের নিকট পিতা যেমন, তে অগ্নি, তেমনি তুমি আমাদের পক্ষে সহজগম্য হও,—
আমাদেরই স্বস্তির জগ।”

অগ্নির মধ্যে অপবাজেয় শক্তির অসংখ্য উজ্জ্বল পেয়েছিলেন আশ-পিতামহবা। অগ্নি স্ব-প্রকাশ, অগ্নি গাবক,—অগ্নির এই শুদ্ধ স্বভাবকে ওপরের মন্ত্র-কবিতা শুদ্ধে তাঁরা বন্দনা কবেছেন ‘স্বন্দর’ বা ভাগ্য। কিন্তু অগ্নির এই মহাশক্তির স্বভাবকে কোনো একদিনেই মানুষ অধিগত কবে উঠতে পাবেনি। বহু ছঃঃঃ—অপার বিশ্বাসের মধ্য দিয়ে দিনের পর দিনের অভিজ্ঞতায় অগ্নির ভীষণ-স্বন্দর রূপ ধীরে ধীরে তাঁদের অয়ত্ত হয়েছে। আশ মানবকের জীবনে অগ্নির বিচিত্র-সর্পিণ পরিচয় আবিষ্কারের ইতিহাস ঋগ্বেদের এক অদ্ভুত গল্পে ‘সত্য’রূপ পেয়েছে :

“সৃষ্টির আদিতে প্রজাপতি ছিলেন একক। তিনি ভাবলেন,—‘কি করে আমি

নিজেকে পুনঃ-সৃষ্ট করব,—অর্থাৎ, আমারই মধ্য থেকে নিতা-নূতন আরো সৃষ্টি হবে
কী করে?’

“তিনি স-শ্রম যজ্ঞাভিধান করলেন, তিনি নিজ মূখ থেকে অগ্নিকে জন্মদান করলেন।
প্রজাপতির মুখে অগ্নির জন্ম,—তাই তিনি অম্ন-বৃক্ষ।”

“সকলের আগে। ‘অগ্নি’। তার সৃষ্টি, তাই তিনি অগ্নি।”

*

*

*

*

“প্রজাপতি ভাবলেন, ‘অগ্নির মধ্য আমি এক অপার বৃক্ষার সৃষ্টি করেছি; কিন্তু
আমি ছাড়া ষাণ তে কিছু উপস্থিত নেই।’ [এই পৃথিবী তখনো ছিল তৃণ-গুম্ব-রক্ষহীন
কম তায় আচ্ছন্ন, । প্রজাপতি ভাবলেন,—‘অগ্নি তো আর আমায় খেতে পারে না।’ ”

“এমন সময়ে মুখবাদান করে প্রজাপতির প্রতি দ্বিরে তাকালেন অগ্নি। প্রজাপতি
তখন ভয়ে আত্ম-সংবিৎ হাবিয়ে ফেলেছেন। তিনি অগ্নির উদ্দেশে স্ব-সম্মত আহুতি
বচনা করতে চাইলেন। দুটি হাতের চেটো জোরে ধম্মে লাগলেন,—উভয় হস্ত থেকেই
উদ্ভূত হল দুই নয়,—কেবল দুখ।”

“সেই দুখ ছিল হস্ত-লোমাচ্ছন্ন; প্রজাপতি তাই তৃপ্ত হতে পারলেন না। তব
বললেন, ‘অগ্নি, জল্মতে জল্মতে এই আহুতি পান করো [‘ওম্ ধায়’]।’ সেই আহুতির
ফলে অগ্নি থেকে জন্ম নিল ওগনি,—আর জীবের অন্ততল হল নিলোম। প্রজাপতি
দ্বিতীয়বার হাত দুটি ধল্মলেন; এবার আর লোম নেই;—কিন্তু দুটি হাত থেকেই
প্রবাহিত হল দি নয়,—দুখ।

“এবার প্রজাপতি পবিত্র হইলেন। তিনি ভাবলেন,—‘দেবো কী এই দুখ আহুতি?’
তাব ‘স্ব’-চেতনা তখন আবার উদ্বোধিত হয়েছে,—তিনি ‘স্বাধা’ বলে এবারে আহুতি
দিলেন। এই কারণেই আহুতি দানের মঙ্গ হয়েছে ‘স্বাধা’। এই দ্বিতীয় আহুতি
প্রদানের পরে জাজগামান সৃষ্টি এবং বহমান পবন উদ্ভূত হলেন,—তাদের প্রভাবে অগ্নি
এবারে [প্রজাপতির প্রতি] বিমূখ হলেন।

“এইরূপে আহুতি দিয়ে প্রজাপতি নিজেকে পুনঃ সৃষ্ট করলেন।—মৃত্যুময় লেলিহান
অগ্নি-শিখা থেকেও করলেন আয়ুরক্ষা। এইরূপে, এই তত্ত্ব জেনে, যিনি অগ্নিতোত্র দান
করেন, তিনি প্রজাপতির মতই লেলিহান অগ্নি-শিখার হাতে মৃত্যুলাভ করেন না, আব
প্রজাপতির মতই [নবজাতকের মধ্য] পুনর্জাত হতে পারেন।”

.....“এবারে ত্রি-বিক্রম,—অগ্নি, বায়ু এবং সূর্য জাত হলেন। যে-কেউ এই বীর-দ্বয়কে উপলব্ধি করতে পারেন,—তারই বংশে [এদের মত] বীর জন্মগ্রহণ করে থাকে।

“এই বীরদ্বয় বললেন, ‘আমরা প্রজাপতির পরাগত,—তার পুত্র। এবারে আমাদের পরে আরো কিছু সৃষ্টি করব আমরা।’—তঁারা গায়ত্ৰীমন্ত্রে প্রজাপতিব বন্দনা করে পূর্বাভিমুখে যাত্রা করলেন।”

“পথে একটি গরুর সামনে এসে পড়লেন তাঁরা। ‘তিন’—এই সামান্যের দ্বারা সে তাদের সম্ভাগ্য করলে। ---”

“তাঁরা বললেন,— ‘এখানে আমরা যা সৃষ্টি করছি, আর যারা গরু সৃষ্টি করেছেন,—পুণ্যদান তাঁরা। গরু যজ্ঞরূপা,—গরু ছাড়া আভিতি হতে পারে না যজ্ঞ। পাচরূপা এই গরু,—বসন্তঃ গরুত ত বয়েছে সকল থাকে।’”

“এখন অগ্নি গরুর সঙ্গে মিলিত হলেন, গরুর মতো তার বাজ দুক্ল-কপে ক্ষরিত হতে লাগল। সন্ধ্যা-দোহিত দুক্ল তপ্ত; কারণ সে দিব অগ্নি-বাজ। আর এই কাবগেহ, লাল বা কালো যে-কোনো বছেবহে গরু হোক না কেন,—দুদ্য সবদ্যই আলোক-সন্নিভ হ্বেত বর্ণ।”*

আদি-অস্তে যোগিতান প্রায় নিবথঃ অদ্ভুত এই গল্প। প্রত্যাচা পণ্ডিতদের কেউ কেউ একে ‘নিবোধের যথোচ্ছ-রূপন’ বলতেও কল্পিত হননি। অথচ কিস্তি এই গল্পের আদ্যেই নিভূতে বিস্তৃত হয়েছে প্রাগৈতিহাসিক আদি-জীবনের যথার্থ ‘সত্য’-রূপ। মানব সভ্যতাব আদিমতম পর্যায় প্রস্তবযুগ নামে পরিচিত। সেদিক থেকে আদি ইতিহাসের একেবারে গোড়ার ত্বকে বলা যেতে পারে অগ্নি-যুগ। বৈদিক আগেরা সাগ্নিক ছিলেন। অগ্নিকে সহযাত্রী করে তারা পথ চলতেন; গৃহ-কোঠিকে আলোক-পবিত্র করে নিতেন অগ্নি-শুদ্ধ করে। অগ্নিতে সিদ্ধ হয়ে তাদের খাদ্যাদি সহজপাচ্য স্বাদুতা লাভ করত,—আর্থ-শিতামহদের কর্ম ও ধর্ম সাধনাব বোদ্ধাপীঠ রচিত হয়েছিল অগ্নিকুণ্ডে।

এদিক থেকে অগ্নিব অধিকার আয়ত্ত করে প্রাগৈতিহাসিক আয়গণ নতন মলোর আলোকে জীবনকে আবিষ্কার করতে পেরেছিলেন। তাতে দৈনন্দিন জীবনযাত্রাই কেবল সুগম আর সুখকর হয়েছিল না,—নতন জ্ঞানের আলোকও হয়েছিল সম্প্রতিত। তাহলেও স্মরণ রাখতে হবে, অগ্নির আবিষ্কার ও তাকে আয়ত্ত করাব এই ইতিহাস আয়গণের পক্ষে একেবারেই কুসুমাস্ত্রী ছিল না। অকস্মাৎ যেদিন প্রথম অগ্নি-সাক্ষাৎকার ঘটেছিল, সেদিনকার প্রায় একমাত্র প্রবল জিজ্ঞাসা ছিল,—এই মারিস্বরূপ লেলিহ-শিখাকে

নিৰ্বাপিত করা চলবে কী করে! বনে-প্রান্তরে,—গৃহবাসে বা পথ-সংবাহনে জালাময় দাহতর বিভীষিকা নিয়েই অগ্নির মৃত্যুরূপী প্রথম আবির্ভাব ঘটেছিল।

আর্য-মনীষা সেই মহামৃত্যুকে নবজীবনে পুনরুজ্জীবিত করেছিল। প্রজ্ঞাপতির কাহিনীকে কেন্দ্র করে আর্য-শিল্পী জাতির অন্তর্নিহিত সেই প্রাজ্ঞাপতা শক্তির বিশ্বয়শ্রিত প্রকাশকেই সংবর্ধিত করেছেন ওপরের গল্পে। অগ্নিব দাহিকা শক্তিকে প্রতিকন্দ্র করতে বায়ুর নিৰ্বাপণ-ক্ষমতাকে তাঁরা আবিষ্কার করতে পেরেছিলেন,—শ্বষেব দাহতর তাপ ও আলোক-ধারায় নিষগত হয়ে অগ্নির অনিবার্যতাকে কবতে পেরেছিলেন অস্বীকার,—স্বর্ষ আর অগ্নিকে উপলক্ষ্য করে তাঁরা অশ্রুভব করেছিলেন পাবনী-শক্তির বিচিত্র কপাবলীকেও।

সেই সঙ্গে, অগ্নিযুগের জ্ঞান প্রকাশের কোনো এক পথায়, পশু-পাতনের বদলে পশু-পালনের কলা-কর্মও তাঁরা ক্রমশঃ আয়ত্ত্ব করে নিয়েছেন। তখন অনায়াসে বোঝা গেছে,—গো-মাংসের তুলনায় গো-দুগ্ধ আরো কত অমৃতস্বাদী।

পশুর যুগের রুচ্ছ-তাময় কঠিন জীবনযাত্রার পরে অগ্নি-স্নাত এই আর্য সভ্যতা পশু-বেদেব যুগেই ক্রমশঃ ব্রিদ্ধ, শান্ত, সৌম্য রূপ লাভ করতে আবিস্ত্র করেছিল। বহু প্রকারেব ক্রেশ-বরণ, আর সকল দুঃগের মুক্তিলাভা সেই পরমা-সিদ্ধিলাভেব আনন্দ-ইতিহাসকে সেকালের কথাসাহিত্যিক অশ্রু রূপ দিয়েছেন ওপরের গল্পে। প্রথমে উদ্ধৃত স্তোত্র-কবিতাবলী অগ্নিপূত মানব-সভ্যতার চবিতার্থ রুতজ্ঞতার বাণীকে উদ্গীত করেছে গম্ভীর-‘সন্দর’ স্বরে। কিন্তু পরেব গল্পটি বিশ্ব-মানবেব অগ্নিলাভের ‘সত্য’ ইতিহাসকে, অপেক্ষাকৃত ভীত-ভাবে ও ভাণায় হলেও,—আদি-অন্তে সম্পূর্ণ চিত্রিত কবেছে। এই অর্থে! বশোচ্ছ,—গল্প-সাহিত্য মানব-জীবনের অশ্রুপূর্ণ প্রতিবিম্ব।

[১]

এবারে প্রশ্ন হতে পারে,—এই ধরনের অল্পত আদিম গল্প ছোটগল্পেব কলা-কর্মকে মোটেই প্রভাবিত করতে পারে কী? রূপ-প্রকরণের বিচারে গল্প-সাহিত্যের ইতিহাসে ছোটগল্প সর্বকনিষ্ঠ। কেবল আধুনিক কালের স্রষ্টা বলেই ছোটগল্পের দেহ-মনে নিত্যান্ত তথা-জ বাস্তবতাও অপরিহার্য উপাদানের মত ছড়িয়ে আছে। অথচ আমাদের সগ্ন মালাচিত্রিত গল্পটি কেবল অবাস্তব নয়,—অসম্ভব এবং আজগুবি-ও।

এই প্রসঙ্গে প্রথমেই স্মরণ করি,—বাস্তবতার সম্ভব ও উপাদান সব সময়েই নিত্যান্ত আপেক্ষিক। দেশ-কাল-পাত্রের বিবর্তনের সঙ্গে বাস্তবতার ধারণাবও পরিবর্তন ঘটে।

বাস্তব জ্ঞানের প্রত্যক্ষ অবলম্বন বস্তুগত অভিজ্ঞতা। অন্তর্দৃষ্টি ইতিহাসের প্রত্যেক পর্যায়েই জীবনের বস্তুময় পটভূমি দেশে এবং কালে কেবলই পরিবর্তিত হয়ে চলেছে। ওপরের বৈদিক গরে 'মায় পিতামহদের বাস্তবিক জীবন-সমস্তারই একটি আভাস ব্যঞ্জিত হতে দেখেছি। অগতঃ একালের দৃষ্টিতে এমন জীবন-পটভূমির কল্পনা করাও বাতুলতা। দার্দর্শনের ব্যবধানে জীবন-স্বভাবের এই আমূল পরিবর্তন নিত্য স্বাভাবিক। হাত দূরের কথা ছেড়ে দিয়ে অতি কাছের 'পথের দাবী' উপন্যাসের কথাই ধরা যাক। বাংলার বিপ্লব গান্ধীজীবন ইতিহাসে শরৎচন্দ্রের এই দাপ্ত কাহিনী স্ব-পূর্ব উদ্বাপের সৃষ্টি করেছিল। অধুনাতন কালে কোনো' বিদগ্ধ রস-বিচারক মন্তব্য করেছেন : আজ এ উপন্যাস পড়লে বিগত-প্রাণ জীবনের শাশান-শায়িত রূপটিকেই পঠ্যক করা চলে,—এবং বাস্তব জীবনের স্বাদে নয়,—ইতিহাসের কুক্ষিগত অতীত চর্চণ করতে পারার আনন্দটাই ভাব একমাত্র মূল্য। এ-পরনের মতবাদ নিয়ে বিতর্কের অবকাশ আছে। কিন্তু একথা অস্বীকার কববার উপায় নেই যে, স্বাধীনতা-পূর্ব সংগ্রামের দিনে 'পথের দাবী'-র যে জীবনমূল্য ছিল,—আজ তা অনেকটা স্তিমিত এবং দুর্গত হয়ে পড়েছে। সেদিনকার আবেগ—ঐশ্বাস, উদ্দীপনা ও বেদনায় ভরা চরিত্রগুলি একালের পাঠকের মনে কেবল কৌতুক আবেশেই রচনা করতে পারে। এমন অবস্থায় গল্প-সাহিত্যে চরিত্র বস্তুক লাভের পক্ষে সাধারণ বাধা দেখা দেয়। কারণ সমকালীন জীবনের বস্তুভূমির সঙ্গে গল্পে যোগ অন্তরঙ্গতম,—তথ্য অপরিচ্ছেদ্য।

সন্দেহ নেই, সকল সাহিত্যই জীবন-সম্পর্ক, সৃষ্টি-সমকালীন অব্যবহিত জীবনের সঙ্গে স্রষ্টার মানস-সংযোগের পরিচয় সকল সাংখ্যিক বচনাতোই কিছু-না-কিছু রূপ পায়। তাহলেও বিশেষ দেশ-কালের জীবন-ভূমিতে ভর কবে সকল দেশ-কালের নির্বিশেষ রস-লোকে উত্তরণ করতে পারাতেই শিফের সাংখ্যিকতা। শেক্সপীয়ারের নাট্যপ্রবাহ রেনেসাঁ-যুগের ইংলণ্ডের মর্ম-প্রেরণাকে আশ্রয় কবে যেখানে সবকালের মানবিক সংবেদনাকে জয় করে নিয়েছে, সেখানেই তার সাংখ্যিক সাহিত্যিক প্রতিষ্ঠা। রবীন্দ্রনাথের অনেক বিখ্যাত গান ও কবিতা বাংলাদেশের স্বাধীনতা-সংগ্রামকে উপলক্ষ্য করে রচিত হয়েছিল,

আজও তাদের সাহিত্যিক স্বাদ ও ছাতি অম্লান। কারণ ঐ সব গীতি-কবিতা তাদের জগলয়ের প্রেরণাকে অতিক্রম করে সব-দেশ-কালের সঙ্গে অস্থিত হয়েছে দূরপ্রসারী ব্যক্তনায়। কিন্তু গল্প-সাহিত্যের পক্ষে এই উৎক্রমণ ও দূরাগতি দুঃসাধ্য হয়,—'পথের দাবী' নিজ স্রষ্টাকাগারের বন্ধন-পাশ ছিন্ন করতে পারে না।

এতে সুবিধা এবং অসুবিধা দুই-ই আছে। একদিকে দেখি,—গল্প-সাহিত্যিক সবচেয়ে অন্যায়সে তাঁর নিজের দেশ-কালে জন-প্রীতির শ্রেষ্ঠ আসন অধিকার করে থাকেন।

অস্বচ এমন ঘটনাও বিরল নয়, যখন বোবনে সর্বাধিক খ্যাত গল্প-শিল্পীও পরিণত প্রৌঢ়াভে পৌছে জনপ্রিয়তার জগতে অপাংক্তেয় হয়ে পড়েন। এমনটা যে ঘটে তার প্রধান কারণ, সমকালীন জীবনের বস্তু রূপটিকেই গল্প একান্তরূপে বিধিত করে থাকে। আর গল্প-দেহেব মুকুরে যে-জীবনের ছায়া ধরা পড়ে, তার মূল কায়ারূপ দর্শকের মন থেকে তিরোহিত হয়ে গেলে ছায়াকে স্বভাবতই অর্থহীন, অসম্ভব বলে মনে হয়। কিন্তু গল্প-পাঠক যদি আপন বশদৃষ্ট নিয়ে সেই দূরগত জীবনের পরিচয়কে মুকুরবিশ্ব থেকে উদ্ধার করতে পাবেন, তাহলে অসম্ভব গল্প-ও নবীন জীবনার্থেব বাজনায মধুময় হয়ে ওঠে। এ-বিষয়ে একালেব ছোটগল্প-পাঠকেরও দায়িত্ব কম নয়। কারণ গল্প বলেই ছোটগল্পেরও প্রধান আকাজক্ষা,— নিজ দেহ-সীমায় সমকালীন বস্তু-জীবনের সফলপূর্ণ বিশ্ব-রচনা। সকল গল্পই তার নিজের কালেব জীবনকে ছায়ারূপে বক্ষে ধারণ করে আছে,—গল্প-শৈলীর ঐটুকুই প্রকরণগত স্বাভাব্য। এই কারণেই অসার্থক প্রাচীন গল্পে সাহিত্যিক রস ঢলভ যদি হয়ও,—তবু জীবনের ঐতিহাসিক রূপ-পরিচয়ের স্বাদ থাকে একান্ত হয়ে। আবার যথার্থ সাহিত্য-সাদী গল্পেরও বস-উৎস নিহিত থাকে ঐতিহাসিক জীবন-চিত্রের বিশ্ব-রচনায়। এই অব্যবহিত জীবন-সংযোগের মৌল ধর্মেই আধুনিক ছোটগল্প-ও আদিম গল্পের সমশ্রেণীভুক্ত। এই সাধারণ বৈশিষ্ট্যের সত্ত্বে বেয়েই সেকালের গল্প একালের সাহিত্যেও স্থান পেয়েছে; কেবল বিশ্বাসযোগ্যতার মান ও পরিমাণ অন্তর্যায়। সেকালের বড়দের গল্প একালের শিশুদের উপভোগ্য হয়ে উঠেছে।

এ সম্বন্ধে বলা হয়েছে: “The imagination of the savage and the child are partly of the same power and quality. They float in a world of wonder in which the wildest wishes become realities and the most impossible fancies wear the look of truth, especially when they are given form and substance by the art of story-teller. But what is only a charming entertainment to our children, was often a solemn belief to our barbaric forefathers, two thousand years ago.” ৮ গল্প-শৈলীর উৎকর্ষের স্বতন্ত্র স্বভাব নির্ণয়ের জন্ত পাঠকের বিশ্বাস-প্রবণতা [‘solemn belief’] এবং শিল্পীর কলা-কৌশল [‘art of the story-teller’]-এর মধ্যে পারস্পরিক সম্পর্কের একটি পূর্ণ পরিচয় আবিষ্কার করা প্রয়োজন।

এক অর্থে গল্পমাত্রই অসম্ভবকে সম্ভব করে তোলার শিল্পকর্ম। সকল গল্পই নিঃসন্দেহে বস্তুনির্ভর, কিন্তু কোনো গল্পই একেবারে বস্তুমাত্র-স্বপ্ন নয়। অত্যাশ্চর্য সকল কলা-রূপের মত গল্প-সাহিত্যও মানুষের অভিজ্ঞতা ও আশা-কল্পনার বিমিশ্রতায় রচিত। একেবারে

শুরুতেই দেখেছি—জীবনের পূর্ণ পরিচয় মানুষের জ্ঞানগম্য নয়; আর সেই অপূর্ণতাকে পূর্ণ করবার আকাঙ্ক্ষা নিয়েই মানুষ স্রষ্টার আসন গ্রহণ করেছে। বস্তুতঃ কেবল শিল্পে-সাহিত্যেই নয়, বাস্তব জগতেও মানব-জীবনের স্রচনা অজ্ঞাত রহস্যময় কোনো এক শিল্পীর হাতের দান,—কিন্তু তার বিকাশ ও পরিণাম মানুষের নিজের হাতের বচনা। স্রষ্টার প্রথম পর্ভাতে মানব-শিশুকে তার স্রষ্টা এক অপার বিরুদ্ধতায়-ভরা বিশ্বের সামনে এনে উপস্থিত করেছিলেন। প্রথম মানবককে তাই জন্মলগ্ন থেকে বিরুদ্ধ প্রকৃতি ও আপদ-শক্তিই প্রতিপক্ষে লড়ে আত্মরক্ষা করতে হয়েছে। ওপরের বৈদিক যুগে আদিম মানুষের সেই মৃত্যু-বিষয়ের কাহিনী আত্মসে বাক হয়েছে। তারপরে সভ্যতার ইতিহাস ধাপে ধাপে যত বাস্তব আর পরিণত হয়েছে, আত্মরক্ষা ও আত্মপ্রসারের জন্য জীবন-যুদ্ধের পদ্ধতি ততই হয়ে উঠেছে জটিল। বিশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধে জীবন-পিপাসু মানুষকে আজ আর কেবল প্রকৃতি আর পশু-জগতের সঙ্গে নয়, মানুষ-পশুর সঙ্গেও লড়তে হচ্ছে সমানে। ঋতু-কল্যাণ, দল্যা-চর্চিকা-ভ্রমস্পন্দন ত রয়েইছে, সেই সঙ্গে নিজেবই রাচিত সমাজ ও বাস্তব-সংগঠনের অমিত্যাকার বিক্ষেপ থেকেও তাকে আত্মরক্ষা করতে হচ্ছে,—এরই মধ্যে চলছে তার আত্ম-প্রসার। জীবনের সূচীভেদ্য এই দ্বন্দ্ব-ভূমিতে কখনো মানুষ জয়ী হচ্ছে, —কখনো পরাজিত। জয়-পরাজয়ের পূর্ণ নিয়ন্ত্রণ-অধিকার মানুষের হাতে নেই। নিদের সমক্ষে এমন ত্রিশঙ্কর মতো অনিশ্চয়তা মানুষের পক্ষে অসহ্য। আপন দ্বন্দ্বিক জীবনের ভাবগাথকে সে অগণ্ড সম্পদরূপে প্রত্যক্ষ করতে চায়। এই আকাঙ্ক্ষা থেকেই মানব-ইতিহাসের হাতে এসেছে গল্পের দপণ, তার সামনে দাঁড়িয়ে গল্পকার নিজের এবং নিজের কালের মানুষের জীবনকে ভাঙেন এবং গড়েন,—ভেঙে-গড়ে নিজের মনের মত করে করেন প্রতিকলিত। জীবনের অনিশ্চিত রূপকে নিশ্চিত করে দেখা,—অসম্ভবকে সম্ভব করতে পারাই সকল কালের গল্পকারের শ্রেষ্ঠ ব্রত। রবীন্দ্রনাথের ‘সাধারণ মেয়ে’ গল্পকাব শব্দবাবকে আশ্বাস করেছে সেই অসম্ভবকে সম্ভব করে তোলার মহা শিল্প-সাধনে!—

“বিজানায় শুয়ে শুয়ে বাস্তব অন্ধকারে

দেবতার কাছে যে অসম্ভব বর মাগি

সে বর আমি পাব না,

কিন্তু পায় যেন হোমার নায়িকা।”

অসম্ভবকে এমনি নিশ্চিত-সম্ভব কবে বচনা করতে পারার ক্ষমতাতেই ‘story-tellers’ art’-এর যথার্থ সফলতা।

কিন্তু সম্ভব-অসম্ভবের মাত্রাজ্ঞান চিরকাল সমান নয়,—বস্তু-জীবনের ধারণা

পরিধি ও গভীরতার দ্বারা তা নিয়ন্ত্রিত। গল্পের মুকুরে নিজের কালের জীবনের প্রতিবন্ধক রচনা করেন গল্পকার;—সে কাজে বাস্তব অভিজ্ঞতা তাঁর হাতের হাতিয়ার। আর নিবন্ধি জীবন-সংগ্রামের মধ্য দিয়ে সেই অভিজ্ঞতা নিত্য-নূতন হয়ে সঞ্চিত হচ্ছে মানুষের দেহ-মন-বুদ্ধির আধারে। দেহের সঙ্গে মনের শক্তি ও বুদ্ধির দীপ্তি যত বাড়বে, গল্প-শিল্পীর হাতে হাতিয়ারের সঞ্চয়ও তত পাবে ততই বিচিত্র এবং সুদৃঢ়। সভ্যতার উষালগ্নে মানুষের মন-বুদ্ধির শক্তি ছিল অল্প। তাই লৌকিক জীবন-ক্ষমতার প্রকাশ হ্রস্ব ছিল বলেই সেদিনকার গল্প-লেখককে অলৌকিক জীবন-বিশ্বাসেব হাতিয়ার ব্যবহার করতে হয়েছে এমন অবিবাহ। কিন্তু জীবনের রূপ প্রকর্ষ শিল্পীর হাতিয়ারের গুণাগুণে নয়;—মানব-ইতিহাসের মর্মোৎসারী সংগ্রামের তীব্রতা ও যথার্থতায়। সেই যথার্থ জীবন,—Edger Allen Poe-র ভাষায় ‘Truth’,—যেখানে গল্পের মুকুরে প্রতিকলিত হতে পেরেছে, অলৌকিক অতি-বাস্তবতা সত্ত্বেও গল্প সেখানে চিরন্তন শিল্পের মর্যাদা পেয়েছে। পৃথিবীর প্রপ্রাচীন সাহিত্য ‘রামায়ণ’ ও ‘মহাভারত’, ‘Iliad’ এবং ‘Odyssey’ এইরূপ চারখানি শাস্ত্র-স্মৃতি-গল্প-গ্রন্থ। এ ছাড়া আরো অসংখ্য প্রাচীন গল্প রয়েছে, যারা কালোদ্যোগ বসের অধিকাংশ দাবি কবতে পারে না। তাহলেও সমকালীন বঙ্গ-জীবনকে আপন দেহ-মুকুরে যথার্থ বিস্তৃত করার আকাঙ্ক্ষা এই সকল গল্পেই অল্প-বিস্তর আত্মগোপন করে আছে। পৃথিবীর আদিতেই গল্প বলে পরিচিত রচনাটির মধ্যেও এই স্বভাববর্ম স্পষ্ট।

গল্পটির রচনা-ইতিহাস সংক্ষেপে জানা যায় : “About 6800 years ago,—according to one method of reckoning—Khufu, or Cheops, the greatest of the pyramid-builders, was the lord of Egypt. Egypt was then a land with a high civilisation, a great school of builders and sculptors, and lovers of literature. It was Khufu’s custom to call his sons round his throne and to bid them tell him tales of the old magicians. The stories were recorded in their present shape by a scribe who lived about 3459 B. C. ; but he attributes the first tale to King Khafri—the successor of Cheops and the second of the Pyramid-builders. Khafri may have reigned 1500 years before the scribe. Thus the modern short-story-teller may claim one of the most ancient King in the world as the father of his art,—one who lived long before Homer or any known poet.”*

এই প্রসঙ্গে বলে রাখা উচিত,—এ পর্যন্ত যত গল্পের লিপিত পাণ্ডুলিপি পাওয়া গেছে,

তাদের মধ্যে প্রাচীনতম পাণ্ডুলিপির গল্পকারও ছিলেন ইজিপ্টবাসী। তাঁর নাম ছিল Annana ; প্রায় ৩২০০ বছর আগে এই গল্পটি লিখিত হয়েছিল বলে অনুমান করা হয়। মূল পাণ্ডুলিপি ব্রিটিশ মিউজিয়ামে বক্ষিত আছে।^{১০} কিন্তু Annana-র চেয়েও প্রাচীন, তথা পৃথিবীর প্রাচীনতম গল্প বলে কবল Khafri-র গল্পেরই সার সংকলন করব :

রাজা যাহুর বাবা ছিলেন নেবুক। দলবল নিয়ে নেবুকা একদিন তাহ-এর মন্দিরে গিয়ে উপন্যাস তখন। সেখানে রাজ-লিপিকার ও যাহুরকরশ্রেষ্ঠ উবাউআনের তাঁর মন্দির দর্শনে সংযত করছিলেন। যাহুরকর-পত্নী দূর থেকে রাজ-পারিষদের প্রতি লক্ষ্য করছিলেন। প্রথম দর্শনেই একটি পারিষদের প্রতি তিনি আকৃষ্ট হয়ে পড়েন। পরে পারিষদিকার হাতে মনোহর পরিচ্ছদের পসরা পাঠিয়ে তিনি ঐ পারিষদকে বরণ-সংকেত জানালেন। একে হৃদে ওপরের নিভৃত জলগৃহে চলতে লাগল দুজনের অবিরাম অভিযান-মিলন। সাবাদিন নবান-প্রিয়াব সান্নিধ্য-চাষণ করে রাজ-পারিষদ প্রতি সন্ধ্যায় ওপু দেহ শীতল কপোতের হৃদে জলে অবগাহন করে, আবার চলতে উভয়ের নৈশ সংগম। জলগৃহের রক্ষক একদিন এই পবিত্র জমিনে দিলে তার প্রভু যাহুরকরের কাছে। উবাউ-আনের তখন মোমেব একটি ছোট কুমার গড়ে তুলে দিলেন পরিচারকের হাতে, বললেন : ‘আজ সন্ধ্যায় রাজ-পারিষদ যখন স্নান করতে নামবে, তখন হৃদে জলে ছেড়ে দিয়ে এই মোমের কুমারকে।’

পরিচারক যথাসময়ে প্রভুর আদেশ পালন করল ; আর জলে পড়েই মোমের কুমার জীবন্ত কুমার হয়ে পারিষদকে নিয়ে জলের তলায় ডুবে গেল।

যাহুরকর তারপরে আরো সাতদিন মন্দিরেই থেকে গেল রাজা নেবুকার সাহচর্যে। সাতদিন পরে রাজাকে সে থেকে আনলো হৃদের তাঁরে। উবাউআনের-এর আহ্বানে কুমার এবাব রাজ-পারিষদকে নিয়ে জলের তলা থেকে উঠে এল। যাহুরকর তাকে স্পর্শ করতেই জীবন্ত কুমার আবার মোমের ছোট্ট কুমারটি হয়ে গেল। এবার যাহুরকর পারিষদের বিরুদ্ধে নাশিশ জানালো রাজার কাছে,—পারিষদ তার স্ত্রীর সঙ্গে ব্যভিচার করেছে। সব শুনে রাজা কুমারকে আদেশ করলেন,—‘তোমার জিনিস তুমি নিয়ে যাও।’ অমনি মোমেব কুমার জীবন্ত কুমার হয়ে পারিষদকে নিয়ে আবার জলের তলায় ডুবে গেল।

এবার রাজ-আদেশে ডাক পড়লো যাহুরকর-পত্নীর। বিচার-শেষে প্রাসাদের উত্তর দিকে তাকে নিয়ে গিয়ে দণ্ড করা হল।

এ' আর এক অর্থহীন অদ্ভুত গল্প। কিন্তু, এই গল্পেরও গহনে লুকানো আছে আদিম মিশরের জীবন-বিশ্ব। বলা হয়েছে,^{১১}—প্রাচীন মিশরে রাজতন্ত্র প্রতিষ্ঠার আগে নারীর ছিল একচ্ছত্র সামাজিক প্রাধান্য। নারীই ছিল বিষয়ের অধিকারিণী ;—বিয়ের পরে পুরুষকে তার ঘোপাজিত সম্পত্তিও স্বীর হাতে সমর্পণ করে দিতে হত। অনুমান করা হয়েছে,—পশুমাংস-ভুক্ত বর্বর যুগের অবসানে নারীই প্রথমে কৃষি-কলা আয়ত্ত করেছিল। সেই কৌশল গোপন রেখে পুরুষকে সে প্রলুব্ধ করে আনত ফল-শস্ত্র-শ্যাম গার্হস্থ্য জীবনের বাতায়নে। ফলে বিবাহিতা নারী বিবাহ-বন্ধন ছিন্ন না করেও বহুচারিণী হতে পারতো। প্রকাশে বশ-সস্তার পাঠিয়ে পর-পুরুষের প্রতি সে অনুরাগ প্রকাশ করতো। কৃষি-জীবনের ছত্রাতপ-মুখ্য মিশরীয় স্বামী সেদিন পত্নীর একপ বাভিচারকে বাধ্য হয়ে মেনে নিত। পুরুষের পক্ষে এই দুঃসহ অবস্থার অবসান হয় মিশরীয় রাজতন্ত্র প্রতিষ্ঠার ফলে। ঐ সময় থেকেই সেখানকার সমাজে পুরুষ-প্রাধান্য প্রতিষ্ঠিত হতে পেরেছিল। বাঙ্কশক্তির সহযোগিতা ও দাক্ষিণ্যে অতদিন পরে মিশরীয় স্বামী পত্নীর বহু-চারণের প্রতিবিধান করবার স্বপ্ন দেখেছিল। রাজ-শিল্পী খাফ্রি সেই জীবন-স্বপ্নেরই প্রতিচ্ছবি এঁকেছেন ওপরের গল্প-মুকুরে। মোমের কুমীর জীবন্ত হয়ে ওঠে কোন্ মন্ত্রবলে,—আলোচ্য গল্পের সেটি মূল কথা নয়। আদিম মিশরীয় পুরুষ একদিন যে-কোনো মন্ত্রবলেই হোক, নারীর স্বৈরাচারের প্রতিবিধান করতে চেয়েছিল ; এই আকাঙ্ক্ষার প্রাণ-তপ তীব্রতাতেই গল্পটির জীবন-মূলা। খাফ্রি তাঁর গল্পের মূলভূত জীবন-বাসনাকে সমকালীনতার গাণ্ডী ভেদ করে সর্বকালের শিল্প-ভূমিতে পৌঁছে দিতে পারেননি,—এ-কথা সত্য। তাহলে ও সমকালীন জীবনুত্তির মৌল প্রেবণা থেকেই এই প্রাচীনতম গল্পটিরও জন্ম।

[৩]

প্রাচ্য ও প্রতীচ্যে গল্প-রচনার এই মৌল আকাঙ্ক্ষা প্রথমদেশ-কালোত্তীর্ণ রূপ পেয়েছিল আরো পরে;—প্রাচ্যে 'রামায়ণে', 'মহাভারতে', প্রতীচ্যে 'Iliad' এবং 'Odyssey'-তে। ট্রেসব গল্পেও অসম্ভাব্যতা সীমাহীন, অলৌকিকতার অবতারণা প্রায় নিরবধি। স্বর্গ-মর্ত্য-পাতালের ত্রিভুবনে এই মহাকাব্য চতুষ্টয়ের গল্প স্বেচ্ছা-বিচরণ করে কিয়েছে। ৩য় সমকালীন জীবনের পূর্ণাঙ্গ ছবিটিকে এরা নিত্যকালের দরবারে পৌঁছে দিতেও পেরেছে। 'রামায়ণ'ের গল্প আজও আমাদের মনকে অভিভূত করে। যাগযজ্ঞ, মন্ত্র-তন্ত্রের ছড়াছড়ি

রয়েছে সে গগ্নে। তাছাড়া তাড়কা রাক্ষসীকে রামচন্দ্র বধ করেছিলেন কিশোর বয়সে ; হরবন্ধ ভঙ্গ করে তবে তাঁর দিয়ে তল ; সাতাকে তিনি গৃহলক্ষ্মী করে নিতে পেরেছিলেন পরশুরামকে পরাভূত করে তবেই। সব শেষে রাম বানর কটক নিয়ে জয় করতে গিয়েছিলেন সাগরপারের দর্শননকে। রাবণের এক কাঁখে দশটা মাথা কি কোঁশলে আটকেছিল, সমুদ্রে পাগব-পাহাড় ভেঙেছিল, কোন্ মন্ড্রে বানরেরা গাছ-পাথর-পর্বত নিয়ে বেমন যুদ্ধ করেছিল, এসব ত্রিজ্ঞাসার কৌতুককরতা একালের পাঠকের কাছে অনপনয়ে। তা হলেও গল্প বসের চিরন্তনতা এতে ব্যাহত হয় না। রামের সঙ্গি-সহকারীদের ছাপিয়ে তার একক জীবনের অবিস্মরণীয় অভিজ্ঞান চিরন্তন মানুষের জীবনবিদ্যাকে প্রতিকলিত করেছে ক্ষণে ক্ষণে।

রাজাব ভ্রমাল কিশোর বাজপুত্রকে প্রাসাদের নিশ্চিন্ত আশ্রয় ছেড়ে স্বদূরে যাত্রা করতে হয়, রাক্ষস-বধের উদ্দেশ্যে। রাক্ষস কোন্ শ্রেণীর জীব, স্বর্গভার রসচোতনার পক্ষে তার বিবৃতি অপরিহার্য নয়। বামায়ণের কবি প্রথমেই পাঠকের মর্মে বিকর করেছেন ভয়-চকিত গ্রন্থসংবাদ, — তাড়কা ছিল মানুষের ভয়ানক শত্রু, — রামের মৃত্যুও ঘটতে পারত তার হাতে। এই দৃশ্যের পরে বানর জীবনে একের পর এক এসেছে মনোগাষ্ঠিক অভিযাত, — একের পর এক চলেছে তাঁর যুদ্ধকাল। এমন কবে আজীবন অধরাকে ধরবার, দুর্জয়কে পরাধরবার অতন্দ্র সাধনার শক্তিত সঞ্চারিত মানুষের ইতিহাসে রামচন্দ্র একচ্ছত্রতা লাভ করেছেন, তাব জীবন-মুকুরে নিত্যকালের মানুষ নিজ নিজ জীবন-দ্বন্দ্বের প্রতিবিম্বটিকে প্রত্যক্ষ করেছে। বামায়ণের গল্প বায়্যাকির যুগের জীবন-বিধাসের ফলকে নিত্যকালের যুগ্মান জীবনকে প্রতিফলিত করেছে — এখানেই তার গল্প-তা ; আর রসগত চিরন্তনতাও।

এ দেশের 'মহাভারত', এবং প্রতাচোর 'Iliad' আর 'Odyssey'-র শিল্প-স্বভাবও অভিন্ন। 'Odyssey'-র গল্প শুভ্র হয়েই Ithaca-র রাজা Odysseus-কে নিয়ে। Ithaca গ্রীসে দূরতম প্রত্যন্তের দেশ। ট্রয়ের যুদ্ধ যত গ্রীক যোগদান করেছিল 'Odysseus'-এর চেয়ে দূর দেশ থেকে আর কাউকে আসতে হয়নি। বেচারী Odysseus !—দেশ ছেড়ে আসবার সময়ে তার স্ত্রী Penelope ছিল অপকণ্ঠ হৃদরী যুবতী,—একমাত্র ছেলে Telemachus ছিল নিতান্ত শিশু।

দীর্ঘ দশ বছরের পরে ট্রয়ের যুদ্ধ শেষ হয়েছে। ট্রয়ের পতনের পরে Odysseus নিজের দলবল নিয়ে Ismarus দ্বীপ দখল করে ; —লুটতবাজের ফলে সেখানে অনেক ধন-সম্পদ সঞ্চিত হয়েছিল। কিন্তু শেষ মুহূর্তে হঠাৎ Odysseus বিভাঙিত হল Ismarus থেকে। জাহাজে চড়তেই উত্তর বায়ু প্রবল হয়ে উঠলো ; —Odysseus সদলে ছিটকে পড়ল Males দ্বীপে। সেখান থেকে উত্তরের পথে আরো ততটুকু এগিয়ে যেতে পারলে

Odyseus অনায়াসে পৌছে যেত Penelope আর Telemachus-এর কাছে। এবারে বড় উঠলো সব কিছু এলোমেলো করে। দশদিন বড়ের মুখে ছুটে জাহাজ এসে ভিড়লো Lotus-eater-এর দেশে। সে Lotus-এর বাজ একটিও খেয়ে ফেললে মানুষ তার অতাতকে বিস্মৃত হয়ে পড়ে। সেখান থেকে আত্মরক্ষা করে Odyseus-এর জাহাজ এবারে পৌছালো Cyclopes ছাপে। সেখানে স্বজন-ভুক্ত দানব Polyphemus মারমুখা হয়ে ওঠে; Odyseus তাকে পরাজিত করে, একটা চোখও তার দেখে কানা করে।

Polyphemus ছিল সমুদ্র দেবতা Poseidon-এর ছেলে। কষ্ট দেবতা দশ বছর বন্দে সমুদ্রের ওপর গোলক দাঁবায় ঘুরিয়ে মাবেন বেচাবা Odyseus-কে। আসলে Cyclopes থেকে Odyseus গিয়ে পৌছেছিল Acolus-এ। সেখানকার সঙ্কল্প রাজা Ithaca-র অভিযুক্ত হাওয়াকে খুলে রেখে আর সকল দিকের বায়ুকে একটি বাগ-এর ভেতর পুরে Odyseus-এর হাতে দেন। এবার দলবল নিয়ে সে নিবাপদে ফিরে চলে বাড়ির পথে। ক্রমে Ithaca-র পূর্ণাভূমি অতীত দেখা যেতে লাগল—দেশের মাটি এবার হাতের মুঠোয় এসে গেল বলে। এমন সময়ে স্বঘর উল্লাসে Odyseus-এর সন্দাবা বায়ুবল বাগের মুখ দিলে খুলে। বিপরীত বায়ু তৎক্ষণাৎ বড়ের বেগে জাহাজকে টিড়িয়ে নিল নিকরদেশের পথে। তাবপরে দশবর্ষবাপী চলতে থাকে ‘Odyssey’ কাব্যের দুর্গমভিসার।

‘Iliad’ কাব্যে গল্পের জীবন-বিস্তার, নাটকের তার অভিধাত, এবং কাবিতার ক্ষমতি একত্র হয়ে আছে। বিশুদ্ধ গল্পের আবেদন ‘Odyssey’তেই বেশি, যেমন ‘রামায়ণ’ বেশি গল্প-রসধন ‘মহাভারতে’র তুলনায়। ‘রামায়ণ’র মতো ‘Odyssey’তেও আদিম মানুষের অতিপ্রাকৃত বিশ্বাস, হিংসা-বিজিগীসা, লালসা-বাসনা উদ্ভূত হয়ে আছে। তবু Odyseus-এর জীবনকে সংগ্রামী মানুষের আশা ও ব্যর্থতা, বাসনা ও প্রতিশ্রুতি, উৎসাহ ও অবসাদ সুতীক্ষ্ণ প্রতিফলিত হয়ে গল্পবসকে অঞ্চল সজাবনী প্রেরণা দিয়েছে।

‘রামায়ণ’ ও ‘Odyssey’র যুগে মানুষের জীবন-চেতনা সবেমাত্র অঙ্কুরিত হচ্ছিল। মানবিক শক্তির ব্যাপ্তি ও বৈচিত্র্য সম্পক্ষে সেকালের লোকের স্পষ্ট কোনো ধারণা ছিল না। ফলে ঐসব গল্পের জীবন-ভূমিকে প্রাবিত করে রয়েছে অলৌকিক শক্তির অতি-বিস্তার। জীবনের সীমারেখা ও স্বভাবধন সম্বন্ধে স্পষ্ট জ্ঞানের অভাব ছিল বলেই আদম মহাকাব্যের শিল্পী-সমাজকে অনেক অবাস্তব ও অতিরিক্ত উপাদান ও সংগ্রহ করতে হয়েছে। ঐসব আখ্যায়িকাকাব্যে জীবনের পূর্ণবিস্তার ঘটেছে সন্দেহ নেই, কিন্তু পরিধির অতিশয়তা ও বিশ্বাসের বিশ্বস্ততার ফলে সেই জীবনবিস্তার ব্যাপক তত উজ্জল বা দীপ্ত নয়। জীবনের

স্বরূপ সম্বন্ধে মানুষের চেতনা সভ্যতার প্রগতির পথে যত আকৃতিপূর্ণ হয়েছে, গল্পের মুকুর জীবন-বিষয়ে ততই হয়েছে বৃহৎ-অগচ-গভীর। ক্রমে ‘রামায়ণ’-‘মহাভারত’, ‘Iliad’-‘Odyssey’-র একটি-দুটি উপাখ্যান নিয়ে সংক্ষিপ্ত পরিসরে গড়ে উঠেছে জীবনের সংহত-কেন্দ্রিত রূপের তির্যক দ্যুতি। ‘রামায়ণ’ের জীবন-রূপ এমনি করে ঘনীভূত হয়েছে কালিদাস-ভবভূতির কাব্য-নাটকে, ‘Iliad’-‘Odyssey’ নবরূপ পেয়েছে গ্রীসের নাটকে এবং ইটালির কাব্যে। এমনি করে মহাকাব্যের আকৃতি ক্রমশঃ ভেঙে ভেঙে নবানন্দ অঙ্গ পেয়েছে নাটকে, উপাখ্যান-কাব্যে, —আরো পবে গল্প গল্পে, উপন্যাসে; সবশেষে ছোটগল্পে। বারে বারে বলেছি, ছোটগল্প এই দারার সর্বকনিষ্ঠ উত্তর-স্বরী। এব রূপান্তরে তাই গল্প-সাহিত্যের মৌল স্বভাব অন্তলম্পর্শ গভীরতায় সনতম নিবদ্ধ হয়েছে, এমন ভরসা করা যেতে পারে।

ছোটগল্প প্রথমে গল্প; অর্থাৎ, মানুষের বস্তু-দন জীবনের পূর্ণবিষয়ে নিত্যকালের আকাশে প্রতিফলিত করার আকাঙ্ক্ষা তার স্বভাববর্ণ। দ্বিতীয়তঃ, ছোটগল্প গল্পাকৃতিতে ছোট; অর্থাৎ ছোটগল্পের আকারে নিত্যকালের বস্তুময় জীবন-বিষয় সামান্য-সংহত গভীরতায় প্রতিফলিত।

দ্বিতীয় অধ্যায়

গল্পের বিবর্তন

আঠারো শতকের শেষপার্শ্বে Sir Walter Scott নার্সি এককালে গল্প গল্পের [উপন্যাস] লেখক বলে পরিচিত হতে কৃতিত্ব হয়েছিলেন,—নিজের কবি-কাহিনীকে পরিপুষ্ট করার দিকেই নাকি তাঁর ঝোঁক পড়েছিল দাঁদদিন।^১ উনিশ শতকের লেখক Henry James ‘উপন্যাসের ভবিষ্যৎ’ কল্পনা করতে গিয়ে তার ‘বর্তমান’ সম্বন্ধে নৈরাশ প্রকাশ করেছিলেন। তাঁর মতে উপন্যাস, তথা গল্প-সাহিত্যের পাঠকের সংখ্যা অত্যন্ত কম বরং সাহিত্যপাঠকের সংখ্যার চেয়ে অনেক বেশি। আর গল্প-সাহিত্যের এই তুলনাহীন জনপ্রীতির অবিকাংশই, তিনি বলেন,—বালক-বালিকাদের (‘boys and girls’) রচনা। ‘বালিকা’ বলতে Henry James অবশ্য নয়না কুমারীদের কথাও ভেবেছেন,—যারা বাইবেল নানারকম কাগজকর্মে যুক্ত থেকে দাবদপার অবকাশ পান না। তিনি বলেছেন,—ওঁরা নিজেদের জীবন গড়ান অক্ষমতাকে ভুলে থাকেন উপন্যাসে জীবনে বাস করে।^২

বিংশ শতকের Somerset Maugham বলেছেন—একালের কোনো কোনো উপন্যাস-বিচারক “consider the telling of a story for its own sake as a debased form of fiction.”^৩

অথচ পূর্বের অব্যাহতি দেখেছি,—গল্প বলার প্রবণতা মানুষের আদিম বৃত্তিগুলির মধ্যে একটি, যা অনিরোধ্য শক্তিতে আজও মানবমনে সজীব হয়ে আছে। শুধু তাই নয়,—সকল সাহিত্য-রূপের মধ্যে কেবল গল্পের আধারেই চলমান জীবনের প্রতিবিম্ব সর্বাপেক্ষা প্রাঞ্জল হতে পারে,—এ’কথাও জেনেছি। তবু যে সাহিত্য-কলার জগতে গল্প-শৈলী মাঝে মাঝে আভিজাত্যহীনতার জগ্রে উপেক্ষিত হয়, তার প্রধান কারণ দুটি। প্রথমত, আগেই বলেছি, উৎকৃষ্ট সাহিত্য না হয়েও গল্প পছন্দকে মনোহরণ করতে পারে। সাহিত্যে উৎকর্ষের বিচার তার শাস্তি মানদণ্ডে। কিন্তু সমকালীন জীবনের প্রতিচ্ছবি

১। দ্রষ্টব্য: H. Thomas & D. L. Thomas—‘Living Biographies of Famous Novelists’—Introduction.

২। দ্রষ্টব্য: ‘International Library of Famous Literature’—Vol. XIV.—‘The Future of Novels’.

৩। W. Somerset Maugham—‘Ten Novels and their authors.’—‘The Art of Fiction’.

রচনার মাধ্যমে গল্পের দর্পণ অপরিণত-মনস্ক মানুষের সামনে অনেক সময়ে জীবন-সত্যের মরীচিকা রচনা করে,—শিল্পের সত্যরূপকে করে আচ্ছন্ন। তাই চিন্তাশীল রসিকেরা কোনো কোনো ক্ষেত্রে এই শ্রেণীর রচনার পাশ কাটিয়ে চলেছেন। কারণ মিথ্যা এখানে সত্যের প্রতিভাস রচনা করে,—সত্য-মিথ্যার মান নির্ণয় করা হয় স্বকঠিন।

তাছাড়া গল্প-সাহিত্যের মাধ্যমে জন-রঞ্জন অনায়াসে সম্ভব বলে গল্প-লেখকদের অনেকেই উৎকৃষ্ট শিল্প-রচনার কথা ভাবতেও পারেন না। অর্থাৎ গল্প-শিল্পের বহিরঙ্গ সজ্জা-সিন্ধির একটি আপাত-সম্ভাবনা রয়েছে, ফলে এই শ্রেণীর কলা-কর্মে যথার্থ-সিন্ধির উপযোগী পয়স বা উদ্দীপনা অনেক সময়ে মন্দগতি হয়ে থাকে। এই কারণেই মননশীল রসবিশারদেরা লঘুতা ও অগভীরতার আশঙ্কায় গল্পের পথ প্রথম থেকেই এড়িয়ে চলেছেন।

কিন্তু গল্পের আকাজক্ষা মানুষের মস্তাগত। তাই অগাধ শিল্প-অবয়বের আদানে গল্প-রসের পরোক্ষ আনন্দন আজও চলেছে অবিরাম। Homer-কে প্রতীচ্য গল্প-সাহিত্যের পথ-নির্দেশক বলা হয়েছে। হোমারের রচনা পড়েব আধারে প্রতিফলিত; তাহলেও তার মূল বস গল্পেই বস। কিন্তু সে আদিম গল্পে জীবনের পূর্ণ-রূপ দৃত হলেও জীবনের আকৃতি সেখানে স্ত-সাম নয়। অনেক অব্যবহৃততা ও অর্থপ্রাসঙ্গিকতার ফাঁকে জীবনের ছাতি সেখানে মাঝে মাঝে হসং ঠিকরে পড়েছে; কোনো একটি আলোক-বিন্দুতে জীবনের পূর্ণরূপ প্রতিবিম্বিত হয়নি। এ ক্রটি হোমারের নয়। আদিম জীবনবোধের অপূর্ণতা আর অসংগতি এই অসংবদ্ধতার জন্তে দায়ী। ফলে কেবল 'Iliad' এবং 'Odyssey' নয়,—'রামায়ণ' ও 'মহাভারতে'ও অসংস্কৃত অতিব্যাপ্তি রচনা-শৈলীর স্বভাব-বৈশিষ্ট্য হয়ে আছে। কিন্তু জীবনের অভিজ্ঞান মানুষের কাছে যত স্পষ্ট আর পূর্ণ হয়েছে, গল্পের ফলকে তাকে সংহত করে পাবার আকাজক্ষাও হয়েছে তত তার। ফলে প্রাচীন মহাকাব্য-সমষ্টির বিচিত্র গল্যাংশকে কেন্দ্র করে ক্রমে সাহিত্যের নূতন রূপ-কল্প গড়ে উঠতে লাগল। এই সব রচনাগুচ্ছের মধ্যে উল্লেখ্য,—নাটক এবং নূতন ধরনের আখ্যায়িকা,—পরবর্তিকালে যাদের মধ্যে কয়েকটি 'সাহিত্যিক মহাকাব্য' নামে পরিচিত হয়েছে।

বলা হয়েছে,—Homer-এর কাব্যে অভিঘাত (action) এবং বর্ণনা (narration), এই দু'রকম উপাদানই সুপ্রচুর ছিল। প্রথম উপাদানকে সংহত করে নাটকলা জন্ম নিয়েছে,—আর পরবর্তিকালের গল্প-শৈলীর বিকাশ ঘটেছে দ্বিতীয়টি থেকে। অর্থাৎ আদিম মহাকাব্যগুলি যেন এক একটি সীমাহীন প্রান্তর,—জীবনের ধারা তার ওপরে যত এসে পড়েছে, গল্প ততই অনন্ত বিস্তারে পড়েছে ছড়িয়ে। নাটক এবং আখ্যায়িকাকাব্য

নতুন আঙ্গিকেব দাঁধ বেঁধে শিল্প-প্রান্তরের এক-একটি সীমিত কেন্দ্রে জীবন-শ্রোতকে গভীর তরঙ্গায়িত করে ধরেছে।

Homer-এর পরে Aeschylus এসে গ্রীস-এ নাটক লিখলেন। তার একটি নাটিকা 'Agamemnon'। Agamemnon চরিত্র, 'Iliad' মহাকাব্যের কেন্দ্রশক্তি,—গ্রীস-এব একচ্ছত্র সম্রাট্‌ তিনি। ট্রয়-যুদ্ধেব প্রান্তরে তার প্রচণ্ড নির্যোষ বারে বারে শোনা গেছে। মহাকাব্যের অসংখ্য ঘটনার জট তিনি পার্কিয়েছেন এবং খুলেছেন। 'Iliad'-এব মহাকাব্যের একটি প্রধান প্রত্যঙ্গ এই Agamemnon। মহাকাব্যে এর বেশি সম্পর্গতা তাঁর নেই। কোনো মানুষের মতোই স্বয়ম্পূর্ণতা সেখানে অল্পপস্থিত,—বহুমানুষেব সংঘাত ভূমিতে সমবেত মানব-জীবনের অগুণতাকে কেবলমাত্র আভাসিত করেছেন Homer। Aeschylus-এর যুগ রক্তমাংসের মানুষের দেহ-সীমায় তার আশা ও আকাঙ্ক্ষা, প্রয়াস ও ব্যর্থতাকে কেন্দ্রিত করতে চেয়েছে। তাই নব্যযুগের জীবন-শিল্পী তার নাট্যকাব্য পটভূমি রচনা করলেন ট্রয়েব যুদ্ধ-প্রান্তরে নয়,—Agamemnon-এর নিহত গৃহে :—

Atrous নামে Mycenae-র রাজা ছিলেন। তার ভাই Thyestes রানীর সঙ্গে ব্যভিচারে লিপ্ত হয়। পরে Atrous-এর হাতে দর। পড়বার ভয়ে সে পালিয়ে যায় গাছা ছেড়ে। বহুদিন পর Atrous তাকে দরতে পেরে হত্যা করেন। মৃত্যুকালে Atrous-কে Thyestes অভিশাপ দিয়ে যায়, ভ্রাতৃ রক্তে তিনি যে পাপ সঞ্চয় করলেন,—তার পরে আরো তিনপুরুষ পর্যন্ত স্বজন-রক্তপাত করে তাঁর উত্তরসূরীরা এব প্রাশস্তিত্ত করবে।

Atrous-এরই পুত্র Agamemnon,—Clytemnestra ছিলেন তার রানী। তাঁদের কন্যা ছিল Iphigenia। ট্রয়-যুদ্ধে যাবার পথে Agamemnon দেবী Artemis-এব জ্ঞোদে পরিতত হন, এবং Aulis-দ্বীপ থেকে মুক্তি পাবার জগ্গে দৈববাণীর নির্দেশে কন্যা Iphigenia-কে দেবার উদ্দেশ্যে বলিদান করেন। রানী Clytemnestra এতে রানীর ওপরে ক্ষিপ্ত হয়ে ওঠেন। তাই Agamemnon-এর প্রবাস-বাসের সময়ে Thyestes-এব পুত্র Aegisthus-এর সঙ্গে তিনি ব্যভিচারে লিপ্ত হন; Agamemnon-এর হত্যার জগ্গে ও ষড়যন্ত্র করেন রানীই। দীর্ঘ যুগান্তের রক্ত-স্রাবী যুদ্ধের শেষে ট্রয়-প্রান্তরের মহানায়ক নিজের গৃহে এসে পতঙ্গীর হাতে প্রাণ হারালেন।

Agamemnon মহারাজ,—বীরোত্তম তিনি! স্বদেশ ও জাতির মর্যাদা রক্ষার মহাহবে নিজের কন্যাকে হত্যা করতেও তাঁর বাধেনি। শুধু তা নয়, Agamemnon মানুষ-ও। তার ও সংসার আছে,—আছে পরিবার-পরিজন। সকল যুদ্ধে শত্রু নিপাতিত

করে তিমিও প্রবল উৎসাহে গৃহে ফিরে যান ; কিন্তু সে কেবল নিজের স্বপ্ন হাতে মৃত্যু বরণ করবার জন্তে ! মানুষের জীবনের এ কী ভয়াবহ পরিণতি ? কেবল Agamemnon-এর নয়,—রানী Clytemnestra-রও । স্বভাবতঃ পিশাচা নন তিনি । হত্যা-শেষে তাঁর প্রবল উদ্বেজনা ও অবসাদের মধ্যে মানবতার ক্রান্তি স্বাস যেন তপ্ত হয়ে আছে ।

এই সঙ্গে ভবভূতির ‘উত্তরচরিত্রে’ বাহ্মাকির রামের নবপরিণতির কথাও মনে পড়ে । ‘রামায়ণে’র রামচন্দ্র অনেকটা পরিমাণে ব্যক্তিগত ভূষণে অলুপ্ত-মন, সুখে বিগত-স্পৃহ । মহাকাব্যের নায়কোচিত ‘দাবোদ্যুত’ গুণ হয়ত তাই । মুম্বু পিতার আঁত চাৎকারেব মধ্যে তিনি যৌবরাজ্যের আসক্তি ছেড়ে বনে যাত্রা করেন বন্ধনধারী যোগীর বেশে । রামচন্দ্র সত্য-সন্ধ ! বাবণকে হত্যা করেও সীতাকে তিনি প্রত্যাখ্যান করেন ; কারণ সীতার সত্যই তখনো অগ্নি-পরীক্ষিত হয়নি । রামচন্দ্র রঘুর কুল-দীপক ! সীতাকে পবিত্র, এবং তারই সন্তান-সন্তানী ছেনেও অনায়াসে তিনি বনবাস-দণ্ড দিতে পারেন । রামচন্দ্র প্রজারক্ষক । কিন্তু মানুষ রামচন্দ্র, —পঞ্চবটীর বনেও সীতাকে নিয়ে নীড় রচনার স্বপ্নাজ্ঞা ধার,—চতুর্দশ বর্ষ পরে অব্যবহার প্রাসাদে ফিরে এসে যিনি সন্তান-বৃহস্ক,—সেই রামচন্দ্রের কথা বাহ্মাকি বলেননি । ‘রামায়ণে’র জীবন-স্রোত উত্তর-দক্ষিণে বড় ব্যাপ্ত ভারত-প্রান্তরে অতিবিত্তারিত হয়ে পড়েছে ।

ভবভূতি এলেন ব্যক্তি-চরিত্রের সুসীম আধারে সেই জীবন-স্রোতকে সংহত-গভীরতার তরঙ্গায়িত করতে । বাহ্মাকি যে কথা কিছুতেই বলেননি,—ভবভূতির একমাত্র বক্তব্য তা-ই ! ‘রামায়ণে’ রামচন্দ্রের অবিচল উদাসীনতার মধ্যে সন্তানের জন্মদান করে সীতা পৃথিবীর অতলে আশ্রয় নিয়েছেন । ভবভূতি মাটির তলা’থেকে আবার সীতাকে টেনে তুলেছেন রামচন্দ্রের প্রেমের বেদনায় । শূদ্ররাজ শম্বুকের ব্রহ্ম-তপস্তা-জন্মিত পাপ-আচরণের প্রতিবিধান করতে ‘রাজা’ রামচন্দ্র দণ্ডকারণ্যে প্রবেশ করেছিলেন । সে কর্তব্য সম্পাদিত হবার সঙ্গে সঙ্গে ‘রাজা’র মধ্যে হঠাৎ জেগে ওঠে নিভৃত ‘মানুষ’ । এই দণ্ডকারণ্যে ক্লান্তসাধ্য বনবাস একদা গৃহ-স্থ-বাস হয়ে উঠেছিল সীতার ঘন সান্নিধ্যে ! ‘রামের চোখে দণ্ডকবন সীতাময় ! ‘উত্তরচরিত্রে’র রাম-চরিত হাণ্ডাকার করে ওঠে সীতা নাম উচ্চারণ করে ; মানুষের মর্মযাতনার মূল্য দিতে পৃথিবীর মর্মভেদ করে উঠে আসেন ছায়া-সীতা ।

তাই বলছিলাম,—নাটকের রূপাধারে মহাকাব্যের জীবন ঘন-নিবদ্ধ হয়েছে । কিন্তু গল্প-রস সেখানেও নিবিড় নয় ।—জীবনের যথাস্থিত রূপকে পূর্ণ-বিদ্বিত করতে চায় না নাটক ; —সংগ্রামী জীবনের সংঘাতকেই কেবল তীব্র-ক্ষিপ্ত করে চিত্রিত করে । নাটকে জীবনের গল্প বর্ণনা নেই, আছে জীবন-সংগ্রামের অতিবাত (action) । ‘Agamem-

non'-এ তাই Clytemnestra-ব ক্ষোভের উদ্ভাপকেই কেবল তপ্ত করে চরম দুর্ঘটনার অভিনুখী করে তোলা হয়েছে। সুখে এবং দুঃখে, এই দম্পতির জীবনের আনন্দ-বিষাদের পবিণতি নাটকের ভেতরে দীর্ঘে দীর্ঘে চিত্রিত হয়নি। 'উত্তররামচরিতে' সীতার জ্ঞা বানচন্দ্রের একটানা আক্ষেপ এবং রামের শুষ্কার প্রয়াস ছায়াৰূপী সীতার সীমায়িতব-মার্তি তার অভিনাতে কেবলই উৎক্ষিপ্ত হয়েছে। জীবনের শাস্ত-নিবিড় রূপটাও তার সনস্কৃত্রে বরা পড়েনি। কাব্য হিশেবে 'উত্তরচরিতের' কাঙ্ক্ষা-সর্বস্বতা 'অতিশয়' বলে অভিহিত হয়েছে,—কাব্যের পক্ষে যা অতিশয়া, নাটকের পক্ষে অনেক সময় তা অপরিহার্য এবং-সংজ্ঞিকতা।

নাটক গল্প-রস সম্পূর্ণ নয়,—গল্পের মত তাতে আনুল জীবন স্পষ্ট-বিদিত হয় না। গল্প বলাব সেট দ্বারা আদিম মহাকাব্যের পরেও প্রবাহিত হয়েছে,—অভিনব-তর আপ্যায়িকা কাব্য। Virgil-এর (৭০-১৯ খ্রঃ পূঃ) 'Aeneid',—কালিদাসের 'রঘুবংশ' নতন যুগের নবীন কাব্য-কাব্য, - সাহিত্যিক মহাকাব্য নামে পরিচিত এরা। 'রঘুবংশ'-কে বলেজনাথ ঠাকুর 'চিত্রশালা' বলেছেন, "—'রঘুবংশ'কে একটি গল্প-ভাণ্ডার বলতেও আপত্তি নেই। রঘুর বংশের দীঘ আখ্যান এই বৃহৎ কাব্যের আধারে ধৃত রয়েছে। কিন্তু ব্যাপ্তির জ্ঞে সংস্কৃতিকে ভারতে রাঙ্গি মন কালিদাস;—অথগুতার আকাঙ্ক্ষায় শুধু তিনি উপেক্ষা করেননি; দিলীপ, বহু, অজ প্রভৃতির প্রত্যেককে নিয়ে এক একটি সম্পূর্ণ গল্প,—একটি করে সফল-সম্পূর্ণ জীবন-চিত্র রচনা করেছেন। শুধু তাই নয়, প্রত্যেকটি জীবনের বিভিন্ন মুহূর্তকে নিয়ে কালিদাস এক একটি অথগু উপাখ্যান গড়ে তুলেছেন। দৃষ্টান্ত হিশেবে 'রঘুবংশ' দ্বিতীয় সর্গের কথা বলা যেতে পারে:—রাজা দিলীপের সন্তান হয় না। রাজগুরু বশিষ্ঠ উপদেশ দিলেন, তাঁর হোমধেয় নন্দিনীর সেবা-সন্তোষ বিধান করতে হবে;—নন্দিনীর বরে রাজার পুত্র লাভ ঘটবে। রানী হৃদক্ষিণাকে নিয়ে রাজা আশ্রম-জীবনের কাঠিগ বরণ করলেন। আশ্রমকূটরে তপস্বীর জীবন বাপন করেন রাজ-দম্পতি;—প্রভাতে উঠে দিলীপ নন্দিনীর সঙ্গে গোচারণে পদে পদে অহুগমন করেন,—সারাদিন তার আহার-বিহারের নিরাপত্তা বিধান করেন অপার ঐশ্বর্যকো। সন্ধ্যায় রানী হৃদক্ষিণা তাকে বরণ করে নেন সহৃদয় মঙ্গল-অহুষ্ঠানের মধ্যে। রাজা-রানীর সেবায় তপ্ত নন্দিনী অবশেষে তাদের পুত্র-বর দান করে। অবশু নন্দিনী-বচিত কঠিন পরীক্ষার উত্তীর্ণ হয়েই রাজা বর লাভের অধিকার অর্জন করতে পেরেছিলেন।

৪। দ্রষ্টব্য: বনেন্দ্রনাথ ঠাকুর—'বনেন্দ্র গ্রন্থাবলী' (সাহিত্য পরিষৎ সং)—'কালিদাসের চিত্রশালা প্রতিভা'।

গল্প ছোট,—নিভাস্ত সামান্য তার বিষয়বস্তু। কিন্তু ঐটুকু দিয়েই কালিদাস একটি সর্গ জুড়ে জীবন-ছবির মালা গেঁথেছেন। কালিদাসের শ্লোকের মুকুরে নন্দিনী-চারক দিলীপের দুটিমাত্র প্রতিকল্প উদ্ধার করি :—

“স্থিতঃ স্থিতমুচ্চলিতঃ প্রয়াতাঃ

নিষেহুমীমাসনবন্ধধারঃ।

অলাভিলাষী অলমাদদাঃ

চায়েব তাঃ ভূপতিরম্বগচ্ছৎ ॥ ৬ ॥”

—‘নন্দিনী দাঁড়ালে রাজা দাঁড়িয়ে থাকতেন, সে চলে তিনিও চলে আরম্ভ’ করতেন; নন্দিনী বসে পড়লে রাজাও স্থির হয়ে বসতেন। নন্দিনী অলপান করলে! রাজাও অলপানে অভিলাষী হতেন,—এমনি করে রাজা দিলীপ চায়ার মত নন্দিনীর অনুগমন করছিলেন!’

আবার,—

“লতাপ্রতানীদ গ্রথিতৈঃ স কেশৈঃ

অধিজ্ঞানয়া বিচচার দাবম্।

রক্ষাপদেশানুনি-হোম ধেনোঃ

বহান্ বিনেয়াগ্নিব ছষ্ট সন্তান্ ॥ ৮ ॥”

—‘মহারাজ দিলীপ লতার মতো দিয়ে চুলের চড়ো বেঁধে, আরোপিত-জ্যা ধুই হাতে নিয়ে, বশিষ্ঠের হোমধেনু রক্ষা করতে বনে বনে বিচরণ কবছিলেন,—যেন ছষ্ট বস্ত্র জন্তুর দমন করবার জন্তে।’

সত্যিই ছবি,—আশ্রম-কর্মবত দিলীপের জীবনের একটি মুহূর্তের ছবি যেন নিত্যকালের কামেরায় ধরা পড়েছে,—গল্পের মুখে জীবনের ক্ষুদ্রতম মুহূর্ত দীপ্তবিস্তৃত হয়ে উঠেছে। ‘রঘুবংশ’ কেবল গল্পমন্দির নয়,—রঘুবংশের দ্বিতীয় সর্গ একটি ‘ছোটগল্প’ ও।

তেমনি প্রতীচো হোমাবের উত্তরাধিকার নিয়ে Virgil সাহিত্যিক মহাকাব্য লিখলেন ‘Æneid’। প্রাচ্য ও প্রতীচ্য সাহিত্যিক মহাকাব্যের সংখ্যা খুব কম নয়। আমাদের বর্তমান প্রয়োজনে একটি-দুটি শ্রেষ্ঠ রচনার আলোচনাই যথেষ্ট। ‘Æneid’-এর নায়ক Æneas, হোমারের কাব্যের একটি অগ্রধান চরিত্র। ট্রয় রাজবংশের এই উত্তরাধিকারী মহাযুদ্ধের বিনষ্টের পরে সদলে ইটালিতে আশ্রয় নিয়েছিলেন;—এই ধরণের, অর্ধ-ঐতিহাসিক একটি রোমীয় কাহিনীকে কেন্দ্র করে Virgil তাঁর কাব্যের কাহিন্য রচনা করেছেন। হোমারের কলাশৈলী অনুসরণ করলে,—বিশেষজ্ঞেরা বলেছেন,—

Æneid দ্বিতীয় 'Iliad' কিংবা 'Odyssey' হতে পারত।^১ কিন্তু Virgil-এর যুগ তা চারনি; গল্প শোনার আকাঙ্ক্ষা তখন নবায়িত হয়ে উঠেছে। তাই রোমের জাতীয় ভাগ্য এবং সমকালীন আশা-বিশ্বাসকে *Æneid*-এর গল্পের সূত্রে গেঁথে উপস্থিত করলেন Virgil। Homer-এর তুলনায় Virgil-এর আখ্যায়িকা সংহত হয়েছে,—মানবতার মহাপ্রান্তর ছেড়ে রেনেসাঁস-পূর্ব ইটালির জীবন-ভূমিতে হয়েছে সীমিত।

তবু মানুষের গল্প-বাসনার তৃপ্তি নেই। 'Æneid'-এর 'মানবিক আবেদন কম'। তার কারণও দুঃসঙ্কেয় নয়। রেনেসাঁস-পূর্ব ইটালিতে ধর্মাধিকারের অতিশ্রুতি মানুষের শক্তিকে অস্বীকার করতে চেয়েছে; ধর্মযাজকের বিধান মানব-ধর্মের অভ্যুত্থানকে করতে চেয়েছে নিষিষ্ট। 'Æneid'-এ মানুষের গল্প আছে, কিন্তু তার গভীরে অতলান্ত 'মানুষ'টি নেই।

সেই 'মানুষ'কে গোজার গভীর ধানে আখ্যায়িকা ছেড়ে ইটালি খণ্ড-কাব্যের পথ পরেছে; পুরো মানুষকে খুঁজে না পেয়ে মানুষের মনের গভীরে সে ডুব দিয়েছে। অগ্ন্যাদের মধ্যে ইটালির 'সনেট'-এ তার ঐতিহাসিক প্রমাণ। দাস্তে এবং পেত্রার্কী ইটালিতে সনেটের প্রাণ-দাতা। আবার দাস্তে-ই মানুষের কথা নূতন স্বরে জাগিয়ে তুললেন তাঁর 'The Divina Commedia'-তে। ইটালিতে তখন রেনেসাঁসের আলোড়ন জেগেছে, - জীবনান্দর্শ এবং রাজনৈতিক কর্ম দিয়ে দাস্তে তাতে চরম রসদ যুগিয়েছেন। ধর্মাসক্ততার কারাভূমি থেকে তাঁকে নির্বাসিত হতে হয়েছে। এই নির্বাসনেই দাস্তের শিল্পি-আত্মার মহামুক্তি। মানুষের,—ভালো-মন্দে, স্বথে-দুঃখে, পাপে-পুণ্যে গড়া রক্তমাংসের মানব-প্রাণের প্রথম মুক্তি ঘটল দাস্তের 'Vitanuova' এবং অগ্ন্যাদ গ্রন্থে। সেই মুক্তিপথের মহাপরিণাম,—মহত্তম তীর্থ 'Divina Commedia'। মানবতার ইতিহাসে এই কাব্যের পরিচয় ব্যাখ্যা করে বলা হয়েছে,—*"The Commedia, though often classed for want of a better description among epic poems, is totally different in method and construction from all other poems of that kind. Its 'hero' is the narrator himself, the incidents do not modify the course of the story;.....the world through which the poet takes his readers is peopled, not with characters of heroic story, but with men and women known personally or by repute to him and those for whom he wrote."*^২

১। ব্রউব্য : 'Chambers's Encyclopaedia'.—'Virgil'.

২। 'Encyclopaedia Britannica'.—'Dante'.

মাছুষকে,—চেনা-মাছুষকে দাস্তে ‘মনের মাধুরী’ দিয়ে নব-বিস্তৃত করলেন ‘Commedia’-র গল্পে।—আর তাঁর সে মনের মাধুরী রচনা করেছিল Biatrece-র প্রতি তাঁর আ-যৌবনের তপ্ত অমুরাগ।

চেনা-মাছুষের রক্তমাংসের জীবন শিল্পীর অনুরাগে রঞ্জিত হয়ে এবার গল্পের মুকুটে প্রতিবিম্বিত হতে লাগল;—গল্প-সাহিত্যের যথার্থ মুক্তির ভিত্তি রচিত হল এইখানে। তার পরেই নব-জীবনের ইমায়ত রচনা করতে এলেন দাস্তের-ই ভাবশিষ্য Giovanni Boccaccio। দাস্তের সাধনা বিপ্লবের অগ্নিদাহের কেন্দ্রভূমিতে (১২৬১—১৩২১ খ্রী:); —Boccaccio এলেন রেনেসাঁস-এর সিদ্ধি লগ্নে (১৩১৩—১৩৭৫ খ্রী:)। তাঁর শিল্প-সিদ্ধি মূলেও রয়েছে প্রেমের আসক্তি-ও-বিজ্ঞানীর মানবিক প্রেরণা। প্রেম এবং ভুলে মিশ্রিত অগ্নি মাছুষের চরম মুক্তি দটল তাঁর ‘Decameron’ মহাগ্রন্থে। বিশ্বের প্রথম মাগধক ‘Novel’ এই ‘Decameron,’—‘Decameron’-এ স্বয়ম্ মাছুষের প্রথম পূণ্যায়ত রূপ,—জীবন-অমুরাগী শিল্পীর বক্ষ-রক্তের অক্ষরে লেখা।

একটি বিশেষ শিল্প-কর্মের প্রতিবাচক হিঁসেবে ‘Novel’ কথাটির ব্যবহার প্রথম হয়ত চালু কবেছিলেন Voltaire।^১ তারপরে নানা দেশে নানা রচনার প্রসঙ্গে সংগত বা অসংগতভাবে শব্দটি পুনঃপুনঃ পাব্যজত হয়েছে। যাই হোক, আধুনিক যুরোপীয় উপন্যাসের সূতিকাগৃহ ইটালিতে, Boccaccio-র আগে সেখানে আরো একজন উপন্যাসিকের নাম পাওয়া গেছে,—তিনি Francesco da Braberino (১২৬৪—১৩৫৮), আরো ক’জন আদি-লেখক অজ্ঞাত-পরিচয় থেকে গেছেন। কিন্তু Boccaccio-কেই বিশ্বের প্রথম উল্লেখ্য উপন্যাসিক বলে গণ্য করা হয়। কারণ,—“Boccaccio proclaims a new gospel—the gospel of human love. Love is no longer a sin, but a joy.”^২

Boccaccio-র সিদ্ধির পথ বেয়ে সভ্য পৃথিবীর দিকে দিকে উপন্যাস-শিল্পের অভিযান ক্রমশঃ ব্যাপ্ত, গভীর এবং পূর্ণাঙ্গ হয়েছে। কিন্তু উপন্যাস রচনার এই আদিম উদ্ভবের কথা মনে নিয়েও অস্বীকার করবার উপায় নেই যে, “The history of the novel is short”, উপন্যাস সাহিত্যের দীর্ঘ ইতিহাস বিবৃত করে ‘Encyclopaedia Britannica’ বলেছেন—“It was not until the 18th century that it began to be a prominent factor in the literary life, and not until

১। প্রউবা: তদেব—‘Novel’.

২। H. Thomas & D. L. Thomas—‘Living Biographies of Famous Novelists’.

—‘Boccaccio’.

the 19th, that it took a place in it which was absolutely predominant.”

সাহিত্য,—তথা শিল্প-মাত্রই জীবন-সম্ভব ; আর প্রতিকূলতার পটভূমিতে মানুষের আত্মরক্ষা ও আত্মপ্রসারের চেষ্টাতেই জীবনের বিকাশ এবং পরিণতি :—“Our lives are lives of endeavour and struggle, in which we are, of necessity, involved in order that we may achieve the ends which we consciously or unconsciously desire”^১ মানুষের চেতন বা অবচেতন এই আকাঙ্ক্ষার আলোকে শিল্পী-সাহিত্যিক নিজ নিজ সৃষ্টির মধ্যে সমসাময়িক জীবন-সংগ্রামের পরিণাম-ব্যঞ্জনা রচনা করেন। অতএব জীবন-চেতনা, তথা জীবন-সংগ্রামের পট-পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে শিল্পীর জীবন-সৃষ্টির প্রকৃতিও পরিবর্তিত হয়। নূতন সংগ্রামের পরিচয় দিয়ে নূতন রূপ-সৃষ্টি করবার প্রেরণা থেকে জন্ম নেয় সাহিত্যের বিচিত্র কলাঙ্গিক (technique)। ‘হোমাবের যুগে আদিম মানুষের মৌল জীবন-সংগ্রাম শিল্প-রূপ পেয়েছে প্রাকৃতিক অভিব্যক্তির (process of ‘Natural expression’) মাধ্যমে। রূপ-রচনার সেই সহজাত দক্ষতা সমকালের জীবনের পূর্ণাঙ্গ ছবিই প্রতিবিম্বিত করেছিল। তবু দেখেছি, পরবর্তী যুগে জীবন-সংগ্রামে সংঘাতময়তা যখন উদ্ভূত হয়েছে, তখনই তাকে চিত্রিত করবার জগ্রে নূতন যুগের শিল্পী নাটকের নবীন আধারকে আবিষ্কার করেছেন। তারপরে আখ্যায়িকাকাব্য-গীতিকাব্যের বিচিত্ররূপের মধ্যে বিবর্তিত হয়েছে জীবন-রচনার নব নব যুগাকাঙ্ক্ষা। সৃষ্টির ক্ষেত্রে ভাব এবং রূপ, ‘অ-পৃথক্ যত্ন-নিবর্ত্য।’ শিল্পীর পরিচিত জীবন তাঁর সৃষ্টির বীজ,—সেই জীবনকে তিনি নিজের অহুত্বের মধ্যে ধারণ করে পূর্ণাঙ্গ মহাকহ-রূপ দান করেন। সাহিত্যের শরীর সেই জীবনরূপকে ধারণ করবার আধার মাত্র। প্রত্যেক ‘যথার্থ শিল্পী’র-ই চেষ্টা হয়,—আধেয়ের উপযোগী করে আধার রচনা।—ভাল চাবী বোজের জাত ও স্বভাব জেনে তার বিকাশের উপযোগী করে জমি তৈরী করে থাকে। শিল্পের জগতেও চলমান জীবন ও সে-সম্বন্ধে শিল্পীর অহুত্বের সহজ অহুবর্তন করে থাকে শিল্পের রূপাঙ্গিক। ভাবের প্রেরণা থেকে স্বতঃস্ফূর্তভাবে শিল্পীর মনে জেগে ওঠে রূপের প্রকরণ। অতএব যুগ-প্রেরণা থেকেই শিল্পে নবীন রূপাঙ্গিকের জন্ম।

উপন্যাসের বিশেষ কলাপ্রকৃতির মূলগত জীবন-প্রেরণা বিশদ করে বলা হয়েছে—
“The novel is not merely a fictional prose, it is the prose of man’s life, the first art to take the whole man and give him expression”.^২

১। C. E. M. Joad—‘Guide to Modern Thought’.

২। Ralph Fox—‘The Novel and the People’.

স্বয়ম্পূর্ণতার প্রথম লক্ষণ অন্ত-নিরপেক্ষতা। আদিম যুগের মানুষের আত্মবিশ্বাস ছিল কম,—তাই পরের ওপরে নির্ভর ছিল তার সব চেয়ে বেশি। দুর্বল মনের আশ্রয় খুঁজবার জগ্গেই সে নিতা-নতন দেব-দেবীর কল্পনা করেছে। তাতেও প্রাণের স্বস্তি সম্পূর্ণ হয়নি; তাই চলেছে ‘উপ’ এবং ‘অপ’-দেবতার আঙ্কুশবি রূপরচনা। মানুষ সেদিন অতিমানবিকতার স্বতলে ডুবেছিল মনুষ্যত্বের অপূর্ণতাকে ভুলে থাকবার জগ্গে। ইটালির রেনেসাঁস-এর রক্তাক্ত অভিজ্ঞতার মধ্য দিয়ে প্রতীচ্য পৃথিবী প্রথম আবিষ্কার করেছে মানুষের সম্পূর্ণতা। Dante এবং তাবপরে Boccaccio তাঁদের জীবনের অপার স্তম্ভ এবং অনতিক্রম্য বেদনার মূলা দিয়ে আবিষ্কার করেছিলেন,—মানুষ সম্পূর্ণ; সে কেবল মানুষের অতুল্য মহত্ত্ব এবং শ্রেষ্ঠতাব জগ্গেই নয়; ভালো এবং মন্দ, পাপ এবং পুণ্য, উত্থান এবং স্থলন,—সব কিছু জড়িয়েই মানুষের পূর্ণতা। একই মানুষের মধ্যে কি করে এমন বিচিত্র এবং পবন্য-বিপরীত বৃত্তি পাশাপাশি টিকে থাকে, Boccaccio-র দৃষ্টিতে সে ছিল এক অদ্বৃত্ত রহস্য। মানুষের অন্তস্থলবর্তী এই রহস্যের অপারতাই মানুষকে শিল্পীর চোখে ‘অনন্ত’ করে তুলেছিল। Boccaccio-র ‘Decameron’ সেই অনন্ত মানুষের জীবন-কথা; তাই ১০০টি গল্পেও একথা যেন শেষ হতে চায়নি। এদিক থেকে স্বয়ম্পূর্ণতার রহস্যে অন্তহীন মানুষের জীবন-রূপকে গল্পায়িত করার বিশেষিত প্রকরণই আসলে উপন্যাস।

কিন্তু মানুষের পূর্ণতা কেবল জীবনের অনন্ত বিস্তার-বৈচিত্র্যেই নয়,—তার মর্মস্থিত চেতনাব অন্তল-স্পর্শতার মধ্যেও। জীবন-রহস্যের মবমী রূপটিকে শিল্পীর অমৃত্যু দিয়ে Boccaccio প্রথম আবিষ্কার করেছিলেন প্রেমের মুকুরে; Maria d’ Aquino নামে একটি বিবাহিতা মহিলাই প্রতি আকর্ষণে প্রেম-তপস্বী হয়েছিলেন তিনি। মহিলাটি তাঁর জীবনকে চরিতার্থও কবেছিলেন; সেই প্রাপ্তির আনন্দেই জীবনের কথা তাঁর লেখনীর মুখে অজস্র মুখব হয়েছিল। প্রেমের জগতে Boccaccio পরিণামে বঞ্চিত হয়েছিলেন; প্রেমিকা তাঁকে পরিত্যাগ কবেছিলেন! কিন্তু প্রেমের তপস্বী তাঁর জীবনে ছিল অকম্পিত। ‘Decameron’ ছাড়া আর সকল রচনাতেই তাঁর মানবী প্রিয়া মানসীর মহিমায় চিরন্তনতা লাভ করেছেন। ‘Decameron’-এ মানবীর রক্তমাংস শিল্পের পরিশ্রুতিতে (aesthetic sublimation) অনন্ত রূপময় হয়ে উঠেছে। প্রেমে এবং অপ্রেমে, উৎসাহে এবং যন্ত্রণায় জীবনের অপূর্ব স্বাদ Boccaccio পেয়েছিলেন, তারই বিস্তারিত আধ্যান ‘Decameron’।

কিন্তু মানুষ আরো একটি পরিচয় Boccaccio আবিষ্কার করতে পারেননি,—সে লুকিয়ে ছিল তাঁর নিজেরই মনের গহনে। যে মানুষ প্রেমে উদ্দীপ্ত হয়েছিল,—অপ্রেমের

আঘাতে সে হয়েছে 'অপ্রমেয়';—বাইরের আঘাতকে মনের গভীরে সংহরণ করে বেদনার বৃক্ষে সে রচনা করেছে অপরাঙ্কীয় মানুষের অমৃত-রূপ। মানবীর প্রেমাকর্ষণ একদিন Boccaccio-র শিল্প-চিন্তকে সৃষ্টির পথে উদ্ভুদ্ধ করেছিল। সেই প্রেমে চরম বঞ্চনা যেদিন পৌঁচেছে, সেদিন সৃষ্টির পথ সঙ্কুচিত হয়নি,—বরং স্নিগ্ধ-প্রশান্তিতে চিরায়ত হয়েছে। 'Decameron'-এ মানুষের অনন্ত পরিচয় ব্যক্ত হয়েছে;—তার দুর্বলতা-ব্যর্থতার প্রতি স্রষ্টার কৌতুক-প্রসন্ন হাসি হয়েছে বিচ্ছুরিত। ব্যঙ্গের জ্বালা কোথাও উদ্ভূত-খড়গ হয়ে ওঠেনি। মানুষের সফলতার প্রতি সেখানে আছে স্থস্থির আশাবাদের শাস্ত প্রেরণা, কোথাও সংশয়ের কণ্টক-জ্বালা নেই। কোথায় সেই ব্যক্তি-মানুষের নিভৃত পরিচয়ের উৎস,—জীবনের পরম প্রাপ্তিতে যে চরিতার্থ হয়েছে,—কিন্তু চরম বঞ্চনায় রিক্ত হয়নি! মানব-রহস্তের সেই অতলান্ত পরিচয় 'সীমাব মধ্যো অসীম' হয়েছিল Boccaccio-রই ব্যক্তি-চেতনার মধ্যে। কিন্তু তাকে তিনি খুঁজে পান নি, তাই 'বাহির বিম্বে' তাঁর জীবনাতিসার।

জীবন-চেতনা সম্বন্ধে এই সংহতি যত পূর্ণায়ত হয়েছে, উপন্যাসের কলারূপও হয়েছে তত সূক্ষ্ম,—সূক্ষ্মাময়। কিন্তু একের মধ্যে,—ব্যক্তির মধ্যে অদ্বিতীয় মানুষকে খুঁজে পাবার প্রয়োজনে মানবতার ইতিহাসে তীব্রতর সংগ্রামের অভিঘাত আবশ্যিক ছিল। রানী এলিজাবেথ-এর যুগে ইংলণ্ডের রেনেসাঁস এবং রানী আন-এর যুগে তার ফল-পরিণতি রসদ নিয়ে প্রতীচ্য পৃথিবীতে প্রতিকূলতাহত মানবতার ইতিহাস এক নূতন প্রেক্ষাপটে পদক্ষেপ করেছে। এই পর্যায়ে মানবতার অভ্যুদয় পথে একক-মানুষ তার চরম মূল্য খুঁজে পেয়েছে; ইংলণ্ডের রেনেসাঁস ব্যক্তি মানুষ, (individual)-কে মানব-ইতিহাসের রাজ-সিংহাসনে বসিয়েছে। অষ্টাদশ শতকে ফরাসি বিপ্লবের নব-অভিঘাতে ব্যক্তি-মানুষের এই রাজশক্তির অগ্নি-পরীক্ষা হয়েছে। আর একক মানুষের মধ্যে মনুষ্যত্বের সংগ্রামী পরিচয় সম্পূর্ণ অবিকার করতে পারার বিষয় উপন্যাসের কলা-রূপকে এক মহৎ পরিণতি এবং পূর্ণাঙ্গ সংস্কৃতি দিয়েছে। তাই অষ্টাদশ শতকের ইংলণ্ডে নব-রূপায়িত উপন্যাস-কলার প্রথম অভিযাত্রী;—উনিশ শতকের ইংলণ্ড ও ফ্রান্সে তার দৃঢ়-পিনঙ্গ রস-সিদ্ধি। অষ্টাদশ শতকের ইংরেজি উপন্যাসের জীবন-প্রেরণার কথা বিবৃত করে সমালোচক বলেছেন,—সেই সময়ে—"there developed a keener sense of the value of the individual, of the sanctity of the 'ego', a faint prelude to the note that was to become so resonant in the 19th century, standing through all the activities of man."^{১১}

—মাগুয়ের ব্যক্তি-স্বরূপ-(ego)-এর এই সর্বমুখী সর্বাতিগ ব্যাপ্তি ও পবিত্র পূর্ণতা-বৃদ্ধির মধোই উপন্যাস-কলার সার্থক সিদ্ধি। অতল গভীর অনন্ত-সম্পূর্ণ মানবতা সেখানে রূপ পেয়েছে একটি মানবজীবনের জটিল বিচিত্র দূরবগাহতার গহনে।

ছোটগল্পের জীবন-ভূমি আরো এক ধাপ প্রাগ্রসর। উপন্যাস একটি আদ্যন্ত জীবনের মধ্যে অতলান্ত অন্তহীন জীবনকে প্রতিকলিত করেছে,—ছোটগল্প একটি মানবজীবনের যে-কোনো একটিমাত্র মুহূর্তের অভিব্যক্তির গহনে অখণ্ড সম্পূর্ণ জীবনকে করে বিদ্রিত। ছোটগল্পের রূপাবয়বের প্রতি লক্ষ্য করে একালের গল্প-শিল্পী অনায়াসে বলতে পারেন—

“সামার মাঝে অসীম তুমি,
বাজাও আপন সুর।
তোমার মধ্যে আমার প্রকাশ
‘তাই এত মধুর।’”

তৃতীয় অধ্যায়

ছোটগল্প

ছোটগল্পের পূর্ণাঙ্গ সংজ্ঞানির্দেশ কঠিন। শ্রেষ্ঠ শিল্পী এবং সমালোচকেরা এ-বিষয়ে বিভিন্ন সময়ে বিচিত্র কথা বলেছেন। কিন্তু তাতে নানা মূনির নানা মত; কখনো বা একে-অপরের ঠিক বিপরীত কথাটি বলে বসে আছেন! প্রত্যেকের ধারণাই কিছু-না-কিছু সংখ্যক গল্প সম্পর্কে আংশিক সত্য। তাহলেও সব ছোটগল্প সম্বন্ধে সাধারণভাবে প্রযোজ্য কোনো স্থ-সীম স্পষ্ট সংজ্ঞা আজও লিখিত হতে পারেনি।^১ এ-কালের ইংলণ্ডের ছোটগল্প-লেখক ও সমালোচক H. E. Bates তাঁর ছোটগল্প সম্পর্কিত সংজ্ঞায় এই অব্যাপ্তির কারণ উল্লেখ করেছেন। ছোটগল্পের সর্বত্র ব্যবহার্য স্পষ্ট-পূর্ণাঙ্গ সংজ্ঞা রচনা সম্ভব হয়নি; সংজ্ঞা-কারদের চিন্তার অস্বচ্ছতা এর কারণ নয়; ছোটগল্পাঙ্গিকের স্বভাব-মূলেই রয়েছে অপরিমেয়তার এক অতুল্য উৎস,—“.....the short story can be anything the author decides it shall be ; it can be anything from the death of a horse to a young girl's first love affair, from the static sketch

১। দ্রষ্টব্য : H. E. Bates —“The Modern Short Story”, Chapter I

without plot to the swiftly moving machine of bold action and climax, from the prose poem, painted rather than written, to the piece of straight reportage in which style, colour and elaboration have no place, from the piece which catches like a cobweb the light subtle iridescence of emotions that can never be really captured or measured to the solid tale in which all emotion, all action, all re-action is measured, fixed, pulled, glazed, and finished like a well-built house, with three coats of shining and enduring paint. In that infinite flexibility, indeed, lies the reason why the short story has never been adequately defined."

অর্থাৎ, যে-কোনো কিছুকে নিয়েই ছোটগল্প লেখা যেতে পারে, জগতের সব কিছুই ছোটগল্পের 'বিষয়'। আর সব-কিছুরই ছোটগল্প হয়ে উঠতে পারার পক্ষে একমাত্র অপরিহার্য উপাদান হল স্রষ্টার তাঁর ইচ্ছার একক শক্তি-প্রেরণা। জীবনের ধারাস্রোতে পলে পলে ছোটগল্পের উপাদান ভেসে চলেছে,—স্রষ্টাকে তাঁর চৈতন্যের আ-নুলে ধরে তুলতে হবে এদের যে-কোনো একটিকে।—শিল্পীর চেতনা ও অবধারণার আলোক-কলকেই বহমান জীবনধারা মুহূর্তের জন্য ছোটগল্পের রূপ ধারণ করে। Dante ও Boccaccio-র যুগ থেকেই নিজের স্বয়ম্পূর্ণতা সম্বন্ধে মানুষের প্রত্যয় অবিচল হয়েছে। তারপরে মনের ভেতরে এবং বাইরে সেই সম্পূর্ণ মানুষের সত্য পরিচয় সন্ধানে কেবলই ছুটে চলেছে পৃথিবীর শিল্প-সাহিত্য। সেখানে কত সুখ-দুঃখের অভিঘাত;—সুখে কত অতৃপ্তি, সু-তপ্ত দুঃখ-বহনের কী অপরূপ চরিতার্থতা!

রবীন্দ্রনাথের 'সম্পত্তি সমর্পণ' গল্পে বৃন্দাবনের বাপ যজ্ঞনাথ কুণ্ড অর্থপিপাসিত! যক্ষের মত আজীবন সে কড়া-ক্রান্তি-পাই হিশেব করে সঞ্চয় করেছে,—সেই পরিমাণে নিজের দেহ-মনকে বঞ্চিত করেছে আজীবন। একমাত্র ছেলেকে সে কোনোদিন পেট ভরে খেতে দেয়নি; পরতে দেয়নি কখনো পিঠ ভরে। নিজের বেলাতেও তার অন্যথা ছিল না। অর্থের লোভে প্রয়োজনকে খর্ব করে করে যে-কোনো কিছুর প্রয়োজনই তার পক্ষে অপ্রয়োজনীয় হয়ে পড়েছিল। বহুব্যয়সাধ্যতার ভয়ে একমাত্র পুত্রবধূকে সে বিনা চিকিৎসায় মরতে দিয়েছিল; শোকাস্ত বৃন্দাবনকে উপদেশ দিয়েছিল :—“ঔষধ খাইয়া কেহ মরে না? দামি ঔষধ খাইলেই যদি বাঁচিত তবে রাজাবাদ্শারা মরে কোন দুঃখে? যেমন করিয়া তোর মা মরিয়াছে, তোর দিদিমা মরিয়াছে, তোর স্ত্রী তাহার চেয়ে কি বেশি ধুম করিয়া মরিবে?”

পত্নীলোকে বৃন্দাবন যখন চার বছরের ছেলে গোবিন্দকে নিয়ে চলে গেল, এ-হেন

যজ্ঞনাথ তখন স্বস্তির নিঃশ্বাস ফেলেছিল। বধু মৃত্যু,—পুত্র দূরগত ; অতএব টাকার লোভে খাত্তের সঙ্গে তাকে বিষ মিশিয়ে দেবার মত আর কেউ রইল না। চার বছরের শৌণ্ডের অভাবে “অকৃত্রিম শোকের মধ্যেও যজ্ঞনাথের মনে মুহূর্তের জন্য একটা জমা-খরচের হিসাব উদয় হইয়াছিল—উভয়ে চলিয়া গেলে মাসে কতটা খরচ কমে এবং বৎসরে কতটা দাঁড়ায়, এবং যে টাকাটা সাশ্রয় হয় তাহার কতটাকা হুদ।

“কিন্তু তবু শূন্যগৃহে গোঁকুলচন্দ্রের উপদ্রব না থাকাতে গৃহে বাস করা কঠিন হইয়া উঠিল। আজকাল যজ্ঞনাথের এমনি মুশকিল হইয়াছে, পূজার সময় কেহ ব্যাঘাত করে না, খাওয়ার সময় কেহ কাড়িয়া খায় না, হিসাব লিখিবার সময় দোয়াত লইয়া পালায় এমন উপযুক্ত লোক কেহ নাই। নিরুপদ্রবে স্নানাহার সম্পন্ন করিয়া তাঁহার চিন্তা ব্যাকুল হইয়া উঠিত।”

আজীবন হিশেবি যজ্ঞনাথের জীবনে হিশেব-কবা স্ব্থের পথে ছাপিয়ে উঠল বে-হিশেবি দুঃখের বোঝা! আবার শরৎচন্দ্রের ‘পথ-নির্দেশ’ গল্পে ‘গুনিদার’ জন্তে আজীবন দুঃখের ভার বয়ে হেমলিনীর চরিতার্থতার সীমা নেই। একদিন গুণীন্দ্রকে বিয়ে করবার জন্তে তার উদ্যোগ প্রেম প্রগল্ভ উৎসাহে রূপান্তরিত হয়েছিল। জীবনে বহু দুঃখ-দুর্গতির শেষে গুণীর ব্যাকুল কণ্ঠে সেই আহ্বান যখন ধ্বনিত হয়েছে, হেম সেদিন নিরুদ্দেশ যাত্রায় বেরিয়ে পড়েছে স্বেচ্ছায়।

(মাহুয়ের মন কেবল অতলান্ত বিষয়ের আকর নয়,—তার গোটা জীবন পরস্পর-বিরোধী প্রবণতার অভিঘাতে অপার জটিল। এই বিষয়-জটিলতার বিস্তার ও বৈচিত্র্য মাহুয়ের গতিশীল চেতনার অতলে কেবলই গভীর-ব্যাপ্ত ছায়া ফেলেছে। ফলে মাহুয়কে নিয়ে মাহুয়ের ভাবনা ও চিন্তা, বিষয় ও আনন্দের অবধি নেই। বহু-বিসর্পিলতায় বিচিত্র জীবনের সেই রূপটির পূর্ণাঙ্গ পরিচয় খুঁজে ফিরেছে উপন্যাস-কলা। এ-পথে কেবল মনের অম্লভব নয়,—ইতিহাসের জ্ঞান, বিজ্ঞানের আবিষ্কার ও বিচারবুদ্ধির যৌক্তিকতা শিল্পীর হাতে জীবন-রচনার নিত্য-নব হাতিয়ার তুলে দিয়েছে ;—তার শক্তিকে করেছে দুর্জয়। অষ্টাদশ শতকে পদার্থ ও জীব-বিজ্ঞানের উন্নতি, সেই সঙ্গে বিবর্তনবাদের জ্ঞান যুরোপের উপন্যাস-শিল্পীর সামনে জীবনের এক সীমাহীন প্রচ্ছদ তুলে ধরেছিল। অনাদি-কালের আদিম উৎস থেকে অনন্তকালের নিরবধি মোহানা পর্যন্ত তার কল্পনাভীত প্রসার। ব্যক্তিমাহুয়ের জীবনকে এই অনন্ত সম্ভাবনার প্রেক্ষাপটে দাঁড় করিয়ে আঠারো-উনিশ শতকের উপন্যাস-শিল্পী তিলে তিলে তার জটিলতার গ্রন্থি মোচন করেছেন। উপন্যাস-শিল্পীর জীবন-দৃষ্টি তাই অনন্ত ব্যাপ্ত,—বহুধা বিচিত্র। ছোটগল্পের শিল্পী সেই অপার-বিস্তৃত দৃষ্টিকে সংস্কৃত করে একটি বিন্দুতে একান্ত-কেন্দ্রিত করেছেন। জীবন-সিদ্ধুর

অক্লপ্লাবী কলোঙ্কাসকে এক মুহূর্তের গভীরতার মধ্যে আকর্ষণ পান করে থাকেন তিনি । ছোটগল্পের শিল্পশরীর বিন্দুর মধ্যে সিদ্ধকে তুলে ধরে ।

একটি জীবনকে অনন্ত জটিলতার মধ্যে পরিকীরণ করে শাখত জীবনের মূর্তি রচনা করে উপন্যাস । আর অনন্ত-প্রসৃত জীবনের রূপকে একটি মুহূর্তের গভীর অতলে একান্ত করে বিদ্বিত—সীমা-ব্যঞ্জিত করে ছোটগল্প । সকল সার্থক গল্পের মতই উপন্যাস এবং ছোটগল্পও বস্তুময় জীবন-রূপকে প্রতিকলিত করে থাকে নিজ নিজ শিল্প-রূপের মুকুরে ।) উপন্যাসের জীবন যেন পূর্ণিমা রাতে জোয়ারের সমুদ্রে বিদ্বিত জীবন-রূপ । একখানা ঢেউ হাজারখানা হয়ে ফুলে ফেঁপে আছড়ে পড়ছে,—বীভৎস আতঙ্কের সৃষ্টি করে । ঢেউ-এর বুকে ঢেউ-এর মূর্ছা উচ্ছ্বসিত ফেনায় তরঙ্গায়িত হয়ে উঠছে প্রতি মুহূর্তে, নীল ঢেউ-এর চড়ায় চড়ায় শাদা ফেনার পুঞ্জ,—কালোনাগেব মাথায় যেন শুভ্র পদ্মরাগ মণি । মুহূর্তে জাগ্রত স-ফেন ঢেউ-এর শীর্ষে পূর্ণ চাঁদের আলো চক্ চক্ করে ওঠে ; —শাদা ফেনায় মুকুরে সেই পূর্ণ আলোয় একটি মানুষ্যের একটি রূপ হাজারখানা হয়ে হাজার ঢেউ-এর মাথায় চকিতে চেসে ওঠে । কিন্তু সে কেবল ঐ মুহূর্তের জগৎ ।—তারপর বোর গর্জনে ঢেউগুলি একে অগ্নোর ওপরে আছড়ে ভেঙে কুটি কুটি হয়ে যায়, শুভ্র-সফেনতা কালো জলর জরুতিতলে আত্মহত্যা করে বাঁচে । আরো পরে অক্ল সমুদ্রের আলোড়নকে আমূল পীড়িত করে আবার চলে শুভ্র-ফেনায় জীবন-মুকুর রচনাব প্রাণান্ত প্রয়াস । উর্মিমুখর সমুদ্রে সহস্র-বিভঙ্গ জীবনের উত্তাল-স্কন্ধ রূপটিকে পূর্ণ-বিদ্বিত করবার শিল্প-মুকুর উপন্যাস ।

আর ছোটগল্প পূর্ণ চাঁদের আলোক-দোলায় নিজের অকুরন্ত রূপকে যেন বিদ্বিত করে দেখেন জীবন-শিল্পী পদ্মদীঘির ফটিক-জলে । পূর্ণিমা নিশীথের গভীর নিস্তরুতায় জলের তলায় দুটি পা ছড়িয়ে ঘাটের ওপরে এসে বসে সারাদিনের বিষম্বিত-ক্রান্ত নিঃসঙ্গ জীবনের রূপ । ফটিক জল স্তব্ধ নিস্তরঙ্গ,—নিজের সামনে নিজের স্বচ্ছ পূর্ণ প্রতিবিশ্বের পাশে অতল জলে-ডুবে আছে পূর্ণ চাঁদ । পাশে জীবনের পদ্মবন ঘুমিয়ে থাকে,—ক্রান্ত মোমাছিরিাও আর গুন্ গুন্ করে না । কচিং কারণে-অকারণে দীঘির স্থির জলে চঞ্চলতা জাগে যদি, প্রশান্ত ঢেউ-এর ভাঁজে ভাঁজে তখনো জীবন-বিষটি পূর্ণরূপের উজ্জলতায় কেবল হাসে আর কাঁপে । পরে কাঁপতে কাঁপতে আবার স্থির-সম্পূর্ণ অখণ্ড রূপের মাধুরীতে নিশ্চল হয়ে দাঁড়ায় । জীবনের উত্তাপ তাতে রয়েছে,—রয়েছে তার স্থ-দুঃখ, আনন্দ-বেদনা-সংগ্রামের বসন্ত-নিবিড় স্পর্শ । কিন্তু শিল্পীর নিঃসঙ্গ অহুভবের নিভৃত অতলতায় সকল বৈচিত্র্য, সব বিস্তার ডুব দিয়েছে খাস রুদ্ধ করে । নিকরুখাস জীবনের সেই ডুবে-থাকা মুহূর্তটিকে ছোটগল্পকার তুলে ধরেন তাঁর শিল্পের মুকুরে । জীবন সেখানে প্রাণতপ্ত কিন্তু নিস্তরঙ্গ ; সংস্কৃত কিন্তু গভীর ; পূর্ণ হয়েও প্রশান্ত !

এখানে গীতিকবির সঙ্গে ছোটগল্পকারের ভূমিকার সাদৃশ্য রয়েছে। ছোটগল্প যেন জীবনের বাস্তব অভিজ্ঞতার পাতায় গড়ে লেখা গীতিকবিতা। গীতিকবিতার পরিচয় প্রসঙ্গে বঙ্কিমচন্দ্র লিখেছিলেন,—“...গীতের যে উদ্দেশ্য, যে কাব্যের সেই উদ্দেশ্য, তাহাই গীতিকাব্য। বক্তার ভাবোচ্ছ্বাসের পরিষ্কৃতি মাত্র যাহার উদ্দেশ্য, সেই কাব্যই গীতিকাব্য।”^৩ অর্থাৎ, জীবন সম্বন্ধে যে অল্পভব শিল্পীর নিতান্ত একক ও একান্ত,—পৃথিবীব্যবস্থায় মানুষের সঙ্গে নিভৃত নিঃসঙ্গ যে উপলব্ধির কোনো প্রত্যক্ষ যোগ রচনার উপায় নেই, গীতিকবি জীবন পরিচয়ের সেই অনিবার্য চেতনাকে বচনের ব্যঞ্জনায়া সহস্রয় চিত্রে সঞ্চারিত করেন। কবির বচনাতিরিক্ত নিদ্রা অল্পভূতির রঙে পাঠক-চিত্তকে অল্পভাবিত এবং অল্পরঞ্জিত করার আকাঙ্ক্ষাতেই গীতিকবিতা-রূপের জন্ম। এই কথাতে স্পষ্ট করে বঙ্কিমচন্দ্র বলেছেন,—“যখন হৃদয় কোনো বিশেষ ভাবে আচ্ছন্ন হয়,—স্নেহ, কি শোক, কি ভয়, কি বাহাই হউক, তাহার সমুদায়ংশ কখনো ব্যক্ত হয় না, কতকটা ব্যক্ত হয়, কতকটা ব্যক্ত হয় না। যাহা ব্যক্ত হয়, তাহা ক্রিয়াব দ্বারা বা কথার দ্বারা। সেই ক্রিয়া এবং কথা নাটকের সামগ্রী। যেটুকু অব্যক্ত থাকে, সেইটুকু গীতিকাব্যপ্রণেতার সামগ্রী।”^৪ ছোটগল্প একাধারে গীতিকবিতা ও নাটকের মিলিত রূপ।

প্রথমত গীতিকবিতার মত ছোটগল্পেরও উৎস শিল্পীর নিবিড়-নিঃসঙ্গ অল্পভবের গভীরতার মধ্যে। কিন্তু গীতিকবির অল্পভূতির বিকাশভূমি তাঁর নিভৃত মনোলোক,—স্বার ছোটগল্প-কারের উপলব্ধির আশ্রয় তাঁর পরিচিত বস্তুময় জীবন-ভূমি। দৃশ্যমান বস্তু-জগৎ সকল শিল্পীরই স্বজন-ভাবনাকে অল্পপ্রেরিত করে থাকে। গীতিকবিতায় সেই জীবন ‘কবির মনের জারক রসে জারিত’ হয়ে বস্তু-নিমুক্ত একান্ত অল্পভবময় এক নূতন রূপ লাভ করে। রবীন্দ্রনাথের ‘বলাকা’ কবিতার কল্পনা-ভূমিতে আছে কাশ্মীর উপত্যকার সাক্ষ্য নিভৃতি ও ঝিলমের রক্তিম স্রোতের অতলস্পর্শ গাঙ্গীর্থ;—নিয়ত চলমান হয়েছে সে পরিবেশ নিতান্ত গভীর! স্বগম্ভীর সে গভীরতার বুক চিরে এক ঝাঁক বলাকার সশব্দ গতিবেগ কবির ধ্যান-মৌন চিত্তকে গতিমুখর করে তুলেছিল। কিন্তু আটচল্ল চলার আবেগ নিয়ে কবি-মন যখন অনিবার্ণ গতির আকাশে উড়ে চলেছে, ঝিলমের স্থগিত বস্তুময় প্রেক্ষাপট তখন কবিতার পরিণতির পক্ষে অর্থহীন হয়ে পড়ে। কবির অনন্ত গতিপথের এক পাশেও তার স্থান হয়নি,—সমস্ত কবিতার ভাবলোকের বাইরে নিজের নিঃসঙ্গতার অতলে সে ডুবে মরেছে।

বস্তুময় যে জীবন-ভূমি গীতিকবির অল্পভবকে উদ্বোধিত করে,—সৃষ্টির পথে তাকে

৩। বঙ্কিমচন্দ্র—‘বিবিধ প্রবন্ধ’ (প্রথম খণ্ড)—‘গীতিকাব্য’।

৪। জগদেব।

নিচের ভলায় ফেলে শ্রষ্টা ভেসে চলেন আপন ব্যক্তিগত কল্পনার ভাবলোকে। কিন্তু ছোটগল্পে শিল্পীর উপলব্ধির বিচরণভূমি দৃশ্যমান জীবনেরই একটি বিশেষ প্রচ্ছদ। রবীন্দ্রনাথের ‘পোস্টমাস্টার’ গল্পে সেই প্রচ্ছদ রচিত হয়েছে পল্লী অঞ্চলে নিবাসিত আজন্ম কলকাতাবাসী এক যুবক পোস্টমাস্টার, এবং উন্মুখ-যৌবনা নির্বোধ পল্লী-কিশোরী রিতনের নিভৃত জীবন-ভূমিতে।—পোস্টমাস্টার “কলিকাতার ছেলে, ভালো করিয়া মিশিতে জানে না। অপরিচিত স্থানে গেলে হয় উদ্ভত নয় অপ্রতিভ হইয়া থাকে। এই কারণে স্থানীয় লোকের সহিত তাঁহার মেলামেশা হইয়া উঠে না।”

অথচ ছোট পোস্ট-অফিসে কাজ কম, অবকাশ বিস্তর! নিস্তরঙ্গ পল্লী-প্রকৃতির গতানুগতিকতার মধ্যে প্রবাস-জীবনের একাকিত্ব সঙ্গ-কামনায় বৃদ্ধু হয়ে ওঠে। “সন্ধ্যার সময় যখন গ্রামের গোয়ালঘর হইতে ধূম কুণ্ডলায়িত হইয়া উঠিত, কোপে ঝিল্লি ডাকিত, দূরে গ্রামের নেশাখোর বাড়িলের দল খোল-করতাল বাজাইয়া উচ্চৈঃস্বরে গান জুড়িয়া দিত”—তখন পোস্টমাস্টারের নিভৃতচারী মন রতনকে নিয়ে ডুব দিত মনের মাঝুঘের সন্ধানে। পিতৃমাতৃহীন অনাথা বালিকা, পোস্টমাস্টারের কাজকর্ম করে দিয়ে চারটি করে খেতে পেত। “বয়স বারো-তেরো। বিবাহের বিশেষ সম্ভাবনা নাই।” নিরুন্ম পল্লীর নিঃসঙ্গ সন্ধ্যায় পোস্টমাস্টার অদম্য উৎসাহে খুঁজে ফিরতেন এ-হেন রতনের বাল্য-স্মৃতির টুকরো-ভাঙা সঞ্চয়! রতনের মাকে তার মনে পড়ে কি না,—তার বাবা তাকে মার চেয়ে ভালোবাসত কি না;—একমাত্র ভাইকে নিয়ে একদিনকার মাছ-ধরা খেলার গল্প;—এই সব তুচ্ছ, অথচ বালিকার মর্মে-নিহিত প্রাণের আলোকোজ্জ্বল স্তুতি খুঁজে পোস্টমাস্টার সন্ধ্যাকে গড়িয়ে দিতেন গভীর রাতে।

কোনোদিন বা সন্ধ্যায় “পোস্টমাস্টারও নিজের ঘরের কথা পাড়িতেন—ছোটো ভাই, মা এবং দিদির কথা, প্রবাসে একলা ঘরে বসিয়া যাহাদের জন্ম হৃদয় ব্যথিত হইয়া উঠিত, তাহাদের কথা। যে-সকল কথা সর্বদাই মনে উদয় হয়, অথচ নালকুটির গোমস্তাদের কাছে যাহা কোনো মতেই উত্থাপন করা যায় না, সেই কথা একটি অশিক্ষিতা ক্ষুদ্র বালিকাকে বলিয়া যাইতেন, কিছুমাত্র অসংগত মনে হইত না।” পোস্টমাস্টারের সঙ্গ-লোভাতুর মনকে একটি সর্ব-রিক্তা কিশোরী এমন করে পূর্ণ করে তুলছিল।

কিন্তু এখানেই শেষ নয়। “একদিন বর্ষাকালে মেঘমুক্ত দ্বিপ্রহরে ঈষৎ তপ্ত স্নিকোমল বাতাস দিতেছিল, রৌদ্রে ভিজা ঘাস এবং গাছপালা হইতে একপ্রকার গন্ধ উথিত হইতেছিল; মনে হইতেছিল, যেন ক্লান্ত ধরণীর উষ্ণ নিশ্বাস গায়ের উপরে আসিয়া লাগিতেছে—এবং কোথাকার এক নাছোড়বান্দা পাখি তাহার একটা একটানা স্বরের নালিশ সমস্ত হৃদয়বেলা প্রকৃতির দরবারে অত্যন্ত করুণস্বরে বার বার আবৃত্তি করিতেছিল।

পোস্টমাস্টারের হাতে কাজ ছিল না—সেদিন ঝুটিখোঁত ময়ূণ চিকণ তরুণজনের হিন্দোল এবং পরাকৃত বর্ষার ভগ্নাবশিষ্ট রৌদ্রশুভ্র তুপাকার মেঘস্তর বাস্তবিকই দেখিবার বিষয় ছিল ; পোস্টমাস্টার তাহা দেখিতেছিলেন এবং ভাবিতেছিলেন, এই সময়ে কাছে একটি কেহ নিতান্ত আপনার লোক থাকিত—হৃদয়ের সহিত একান্ত সংলগ্ন একটি স্নেহ-পুত্রলি মানবমূর্তি।” মনের সেই শূণ্যতা পূরণ করতে আবার রতনের ডাক পড়েছে। পোস্টমাস্টার প্রতিদিন নিভৃত দুপুরবেলায় রতনকে ‘স্বরে অ, স্বরে আ’ থেকে যুক্ত অক্ষর পর্যন্ত শিক্ষাদানে একমনে অগ্রসর হয়ে চলেছেন। নির্বোধ রতনের মধ্যে নিজের একটি ‘স্নেহের পুত্রলিকে’ ভেঙে গড়ার এই খেলা-খেলায় দিন তাঁর ভালই কাটছিল।

এমন সময় বর্ষাঘন এক প্রাতঃকালে পোস্টমাস্টারের নিঃসঙ্গবাস রোগাযন্ত্রণায় তপ্ত হয়ে উঠল। “এই নিতান্ত নিঃসঙ্গ প্রবাসে ঘনবর্ষায় রোগকাতর শরীরে একটুখানি সেবা পাইতে ইচ্ছা করে। তপ্ত ললাটের উপর শাঁখা-পরা কোমল হস্তের স্পর্শ মনে পড়ে। এই ঘোর প্রবাসে রোগাযন্ত্রণায় স্নেহময়ী নারী-রূপে জননী ও দিদি পাশে বসিয়া আছেন, এই কথা মনে করিতে ইচ্ছা করে এবং এস্থলে প্রবাসীর মনের অভিলাষ ব্যর্থ হইল না। বালিকা রতন আর বালিকা রহিল না, সেই মুহূর্তে সে জননীর পদ অধিকার করিয়া বসিল। বৈজ্ঞ ডাকিয়া আনিল, যথাসময়ে বটিকা খাওয়াইল, সারারাত্রি শিয়রে জাগিয়া রহিল, আপনি পথ্য রাঁধিয়া দিল এবং শতবার করিয়া জিজ্ঞাসা করিল, ‘দাদাবাবু, একটুখানি ভাল বোধ হচ্ছে কি?’”

পোস্টমাস্টার ক্রমে সুস্থ হয়ে উঠলেন, সেবার প্রয়োজন আর রইল না। কিন্তু এমন করে অপরের শূণ্যতাকে কূলে কূলে পূর্ণ করতে গিয়ে হতভাগিনী রতন নিজেকেও কখন হারিয়ে বসেছিল, সে খবর সে নিজেও রাখেনি। প্রথম সে সংবাদ তার মর্মে বিদ্ধ হল, যেদিন এলো পোস্টমাস্টারের গ্রাম ছেড়ে যাবার খবর। চাক্রিতে ইস্তক দিয়ে কলকাতার ছেলে কলকাতায় কিবে যাবেন। অজ্ঞাত-যৌবন-পীড়িত কিশোরীর মনের তখনকার অবস্থা তাঁর জানবার কথা নয় ; রতনই বা কি বোঝাবে ?—সেও কিছু কি বুঝেছিল ? কেবল এক অপরিচিত-পূর্ব বোবা বাথায় তার মন আচ্ছন্ন হয়েছিল,— সে বেগনার ভাষা তার জানা ছিল না,—তাকে প্রকাশ করবার উপায়ও তাই ছিল না কিছু।

একবার শুধু সে জিজ্ঞাসা করেছিল, “দাদাবাবু, আমাকে তোমাদের বাড়ি নিয়ে যাবে ?” পোস্টমাস্টার হেসে জবাব দিয়েছিলেন, “সে কী করে হবে ?”—তারপর তার সারারাত দুঃস্বপ্ন-তপ্ত জালা ছড়িয়েছিল সেই সহস্র কণ্ঠস্বরে,—“সে কী করে হবে ?”

পরদিন সকালে পোস্টমাস্টার তাঁর স্থলবর্তীর কাছে রতনের চাকরির জন্তে সুপারিশ

করতে চেয়েছিলেন। তখন রতন ‘একেবারে উচ্ছ্বসিত হৃদয়ে’ বেঁধে বলেছিল,—“না, না, তোমার কাউকে কিছু বলতে হবে না, আমি থাকতে চাই নে।”

নিজের পথ-খরচাটুকু বাদে এক মাসের পুরো মাইনেটা পোস্টমাস্টার ঘাবার মুখে রতনকে বকশিস করতে চেয়েছিলেন। “তখন রতন ধূল্য পড়িয়া তাঁহার পা জড়াইয়া কহিল, ‘দাদাবাবু, তোমার দুটি পায়ে পড়ি, তোমার দুটি পায়ে পড়ি, আমাকে কিছু দিতে হবে না ;—তোমার দুটি পায়ে পড়ি আমার জন্তে কাউকে কিছু ভাবতে হবে না’—বলিয়া একদৌড়ে সেখান হইতে পলাইয়া গেল।”

পোস্টমাস্টার চলে গেলেন, ভরা বর্ষার ভরা নদীর আ-কূল কলস্বর মুহূর্তের জ্ঞাতার মনকে আর্দ্র করেছিল জগতের কোড়বিচ্যুত সেই অনাখিনীর জ্ঞাত ; কিন্তু পরক্ষণেই তাঁর মনে তত্ত্বকথার উদয় হয়েছিল,—“জীবনে এমন কত বিচ্ছেদ, কত মৃত্যু আছে। কিরিয়া ফল কী ? এই পৃথিবীতে কে কাহার ?”

“কিন্তু রতনের মনে কোনো তত্ত্বের উদয় হইল না। সে সেই পোস্টআফিস গৃহের চারিদিকে কেবল অশ্রুজলে ভাসিয়া ভাসিয়া ঘুরিয়া ঘুরিয়া বেড়াইতেছিল, বোধ করি তাহার মনে ক্ষণ আশা জাগিতেছিল,—দাদাবাবু যদি কিরিয়া আসে—সেই বন্ধনে পড়িয়া কিছুতেই দূরে যাইতে পারিতেছিল না। হায় বুদ্ধিহীন মানব হৃদয়, ভ্রান্তি কিছুতেই বোচো না, যুক্তিশাস্ত্রের বিধান বহু বিলম্বে মাথায় প্রবেশ করে, প্রবল প্রমাণকেও অবিশ্বাস করিয়া মিথ্যা আশাকে দুই বাহু-পাশে বাঁধিয়া বুকের ভিতরে প্রাণপণে জড়াইয়া ধরা যায়,—অবশেষে একদিন সমস্ত নাড়ী কাটিয়া, হৃদয়ের রক্ত শুষিয়া সে পলায়ন করে—তখন চেননা হয় এবং দ্বিতীয় ভ্রান্ত-পাশে পড়িবার জ্ঞাত চিত্ত ব্যাকুল হইয়া উঠে।”

‘পোস্টমাস্টার’ একটি সাধক ছোটগল্প ;—এই গল্পের মুকুরে—বিশেষ করে সমাপ্তক ছত্র কয়টির ভাব-ব্যঞ্জনার মধ্যে, “একটি গ্রাম্য বালিকার করুণ মুখচ্ছবি যেন এক বিশ্বব্যাপী বৃহৎ অব্যক্ত মর্মবাণী প্রকাশ” করে বসেছে। রতনের অনির্বচনীয় মর্মবেদনার গভীরে মানব-জীবন-স্বভাবের এই ট্রাজিক রূপ-বিষয় সম্ভব হয়েছে রবীন্দ্রনাথের নিঃসৃত একক অনুরূপতার আলোক-প্রতিফলনে,—তাতে সন্দেহ নেই। কিন্তু শিল্পীর সংবেদনশীলতার সেই আলো রতনের জীবনেরই নানা ক্ষুদ্র-খণ্ড মুহূর্তের ওপরে বিচ্ছুরিত হয়ে তারই ভেতর থেকে সর্বকালীন জীবনের রস আহরণ করে নিয়েছে। রতনের জীবনকে বাদ দিয়ে,—যে কয়টি ধাপে ধাপে তার বিশ্ব-নির্বাণিত নিঃসঙ্গ নারী-মন ‘দাদাবাবু’র প্রবাস-বিধুরতার সামনে বিকচ কুহ্মের মত উন্মুখ হয়ে উঠেছিল,—জীবনের সেই প্রত্যেকটি ধাপকে একসঙ্গে আলোকিত না করে কবি-কল্পনার দাঁড়াবার আশ্রয় ছিল না। এখানেই গীতিকবিতার সঙ্গে ছোটগল্পের শিল্প-শৈলীর পার্থক্য। গীতিকবিতা

জীবনের বস্তু-ভূমি থেকে নিরঙ্গ বস্তু-সারটুকু মাত্র সঞ্চয় করে কবির একক কল্পনার আকাশে উড়ে বেড়ায়। ছোটগল্পের আধারে শিল্পীর ব্যক্তি-মনের নিভৃত অল্পভব জীবনের একটি মুহূর্তের বস্তু-রূপ দিয়ে নিত্যকালের ভাবমূর্তি রচনা করে। অতএব ছোটগল্পের পক্ষে শিল্পীর ব্যক্তিগত অল্পভূতির একান্ত বিস্তারিত মতই বাস্তব জীবনের যথাযথ বর্ণন ও প্রতিফলনও আবশ্যিক।

এই জীবন-বর্ণনার ক্ষেত্রেই ছোটগল্পের নাটকীয় স্বভাবের বিকাশ। প্রতীচ্য ছোটগল্প-রসিক একজন বলেছেন,—ছোটগল্প “in its use of action is nearer to the drama than to the novel”^১ জীবনের বস্তুরূপের সঙ্গে ছোটগল্পের মতই অচ্ছেদ্য সম্বন্ধ উপন্যাস আর নাটক এই দুয়েরই। কিন্তু জীবন-রূপায়ণে উপন্যাস দ্বিতারম্য।—সে ক্ষেত্রে নাটকের একমাত্র প্রয়াস সংস্কৃতি। জীবনের ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপকে সংঘাতের তীব্রতম কেন্দ্রবিন্দুতে সংহত করার দিকেই নাটকের প্রধান ঝোঁক। ছোটগল্পের বেলোও দেখেছি, জীবনকে বিন্দু-বিন্দু, তথা একটিমাত্র কেন্দ্রে স্থিতির করে তোলা, এবং সেই অবিচল স্থিরতার অতলে ডুব দিয়ে অনন্ত জীবনের স্বাদ গ্রহণ করাই তার শ্রেষ্ঠ আকাঙ্ক্ষা। এই কারণে ছোটগল্পের জীবন-বর্ণনা উপন্যাসের ব্যাপ্তির পথ পরিহার করেছে। নাটকের কেন্দ্রাভিগম সংস্কৃতির প্রতিও এই কারণেই তার স্বভাব-উৎকর্ষা; উপন্যাসের মত বিস্তার এবং বিশ্লেষণ ছোট-গল্পাদিকের আত্মমুক্তির পক্ষে বাধাস্বরূপ। Edgar Allen Poe এই প্রসঙ্গে লিখেছিলেন,—“The ordinary novel is objectionable for its length,……. It cannot be read at one sitting, it derives itself, of course, of the immense force derivable from ‘totality’……. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal, the soul of the reader is at the writer’s control. There are no external or extrinsic influences—resulting from weariness or interruption”^২

ছোটগল্পের রূপাঙ্গিক গঠনে এই ‘totality’-র ধারণা বিশেষ মূল্যবান। Poe-র মতে ‘totality’ হচ্ছে রচনার সেই অবিভাজ্য শক্তি, যা দিয়ে শিল্পী তাঁর পাঠকের আত্মাকে পুরোপুরি নিজের অধিকারে ধরে রাখতে পারেন। সেই শক্তি দিয়ে ছোটগল্পকার নিজ রচনার মধ্যে তাঁর ইচ্ছাকে পূর্ণতম প্রতিফলিত করতে পারেন। অতএব দেখছি, ছোটগল্পের স্বভাবগত উদ্দেশ্য দুটি,—(১) গল্পের আধারে শিল্পীর প্রাণের যথেষ্ট আকাঙ্ক্ষাকে পূর্ণ বিধিত করা,—আর (২) গল্প পড়ার সময়ে পাঠকের মনকে সেই

১। Elizabeth Bowen. [Ed.]—‘Faber Book of Modern Stories’.

২। E. A. Poe—Nathaniel Hawthorne—‘Works of Edgar Allen Poe’—Vol. III.

আকাজ্জার গভীরে একান্ত করে ধরে রাখা। এ-দিক থেকে শ্রষ্টার মনোভূমির একান্ত রূপায়ণ ও আত্মদানেই ছোটগল্পের চূড়ান্ত রস-সিদ্ধি। আর সেই প্রচেষ্টায় বস্তুগত জীবন-প্রচ্ছদ শিল্পীর হাতের এক শ্রেষ্ঠ উপাদান। ছোটগল্পকারের অহুভব-সীমায় ধরা পড়ে আছে সমকালীন জীবনের পুরো পরিচয়টি, যেন মৃৎ-শিল্পীর হাতের কাছে স্তূপাকারে পড়ে থাকা একতাল মাটি। শিল্পী হাত ভরে ঠিক ততটুকু মাটি তুলে নেন,—দুহাত দিয়ে যে-টুকুকে নেড়ে চেড়ে পুরো স্থখ! মৃৎশিল্পী যত কম মাটি দিয়ে তাঁর মনের মূর্তিকে সংক্ষিপ্ত, অথচ স্পষ্টতম রূপ দিতে পারেন, ছোটগল্পে জীবনের ঠিক ততখানি ব্যবহারই করে থাকেন গল্পকার। অতএব গল্পকারের ব্যক্তিগত আকাজ্জা ও উদ্দেশ্যের দ্বারা ছোটগল্পে জীবন-উপাদানের ব্যবহার একান্ত নিয়ন্ত্রিত হয়ে থাকে; এখানেই ছোটগল্পের সংস্কৃতি ও একাতিমুখিতার কেন্দ্রমূল। এই প্রসঙ্গে ছোটগল্পকে আবার নাটকের সঙ্গে তুলনা করা হয়েছে—“The short story fulfils the three unities of the French Classical drama; it shows one action, in one place, on one day. A short story deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions, called forth by a single situation”^১ একালে ছোটগল্পের কাহিনীকে একদিনের এক প্রেক্ষাপটে একমাত্র ঘটনার মধ্যে নিবদ্ধ রাখার কথা অনেকটা আলাক্যিক অর্থেই এখন গ্রহণ করা সমীচীন। আসলে একটি মাত্র চরিত্র, ঘটনা, আবেগ বা অবস্থানের বস্তুমূলে শিল্পীর অহুভবকে কুসুম-সম অনিবার্যতা দানই ছোটগল্পের শিল্প-বৈশিষ্ট্য।

‘পোল্টমাস্টার’ গল্পে রতনের বারো-তেরো বছরের জীবনের দৈর্ঘ্য নিতান্ত কম নয়। বহু ঘটনা ও দুর্ঘটনায় সেই স্বল্প পরিসর ছিল সমাকীর্ণ। রতনের মা-বাবা ছিল; ভাইও ছিল একটি। তারা কি অবস্থায় মারা গিয়েছিল, তার ফলে সর্বস্বান্ত রতনের অর্থনৈতিক অবস্থান ও মানসিক ভারসাম্য কিভাবে কতখানি বিচলিত হয়েছিল,—রতনের পূর্ব-জীবনের পরিচয়ের পক্ষে ঐসব তথ্য এবং তাদের জটিল গ্রন্থিমূলের বর্ণনা অপরিহার্য। পোল্টমাস্টারের-ও অতীত জীবনের প্রাসঙ্গিক উল্লেখমাত্র ছাড়া আর কোনো পরিচয় নেই আলোচ্য গল্পে। অথচ জীবন-উপস্থাসের ঐটুকু আবশ্যিক উপাদান। অল্প দিকে গল্পটির পূর্ণ পরিধি জুড়ে পোল্টমাস্টার ও রতনের অল্পস্থায়ী সান্নিধ্যকে খুঁটিনাটিসহ আমূল বর্ণনা করা হয়েছে। কি করে জগতের কক্ষচ্যুত অনাখিনি এই কিশোরীকে পোল্টমাস্টার তাঁর নিঃসঙ্গ জীবনের স্বজন-তৃষ্ণার সঙ্গে ক্রমেই জড়িয়ে ফেলছিলেন,—তাঁর শূণ্য মনোলোকের পথে রতনের অগ্রমনস্ক পদসঞ্চারণ কি করে ধাপে ধাপে ব্যাপ্ত হয়ে পড়েছিল,—

এ-সব ঘটনার বাস্তব পটভূমি স্রবিস্তারে চিত্রিত হয়েছে। কারণ, সেই ক্রমাগত পরিণাম-পথ বেয়েই ত সর্বস্বাস্থ্য বালিকার জীবনে চরম সর্বনাশ আকার ধরেছিল। মাতৃ-পিতৃহীনতা ও নিরন্ন দারিদ্র্য ছাড়াও রিক্ততা মানুষের জীবনে যে রয়েছে,—আর সেই রিক্ততা আপাত স্বথস্বাচ্ছন্দ্যের মায়া-পথ বেয়ে এসে জীবনকে আমূল দুঃখের অতলে গ্রাস করে নেয়,—প্রাণধর্মের শিল্পী রবীন্দ্রনাথের এই উপলব্ধিকটুকুই ব্যঞ্জিত হয়েছে রতনের জীবন-পরিণামে। রতনের গল্প যদি তার দুর্দশা ও করুণতার প্রতি হতাশাস রচনা করেই নিঃশেষিত হত, তাহলে একটি ভাল গল্প হলেও ছোটগল্প তা হতে পারত না। একটি বিশেষ জীবনের বিশেষ মুহূর্তের স্বথ দুঃখের রূপ-রচনা ছোটগল্পের উদ্দেশ্য নয়; একটি জীবনের এক মুহূর্তের অতলস্পর্শতার মধ্যে পূর্ণ জীবন-ধর্মের একটি অঞ্চল ব্যঞ্জনা সৃষ্টিতেই এই শিল্পাদিকের স্বাতন্ত্র্য। রতনের অনির্বচনীয় যন্ত্রণার বৃন্তে মানবজীবনের স্বভাব ট্রাজেডি কহুমায়িত ব্যঞ্জনা পেয়েছে,—অবিমৃগাকারী হৃদয়ানুকূলতা ও তার ভাস্তি-প্রবণতার বেদনা হয়েছে রস-প্রমূর্ত। এখানেই রতনের গল্প যথার্থ ছোটগল্প হয়েছে।

অতএব ছোটগল্পের উপাদান তিনটি :—

(১) প্রথমত, অপাব-বিন্দুত রহস্ত-জটিল আধুনিক জীবন-ভূমি;—যার প্রতি মুহূর্তে,—প্রতি বিন্দুতে জমে আছে অতলান্ত রহস্ত-গভীরতা।—তার যে-কোনো একটি বিন্দুর গহনে তলিয়ে পূর্ণ জীবনের একটি অঞ্চল ছায়াৰূপে প্রত্যক্ষ করা যেতে পারে।

(২) ছোটগল্পের দ্বিতীয় উপাদান শিল্পি-ব্যক্তির ঘন-নিবিড় অতুল্য-তন্ময়তা,—চলমান জীবন সম্বন্ধে তাঁর ধ্যানিচ্ছনোচিত আত্মস্থতা। সেই স্বস্থির চেতনার মুকুরে জীবনের যে-কোনো মুহূর্ত যেন পূর্ণ জীবনের ছায়া ফেলতে পারে।

(৩) তৃতীয়ত, চাই রচনার ব্যঞ্জনা-ধর্মিতা। যেন একটি জীবনের বিশেষ মুহূর্তের অবস্থান, অভিঘাত, বা আবেগ সর্বদেশকালের জীবনভূমিতে উৎক্রমণ (transcend) করতে পারে।

এই উপাদান-বৈশিষ্ট্যের মধ্যেই ছোটগল্পের অনন্ততুল্য স্বাতন্ত্র্য। মুহূর্তের বিন্দুতে জীবন-সিক্কর পূর্ণ-চেতনা যে গল্পের পরিণামে ব্যঞ্জিত হয় না, সে গল্প আকারে ছোট হলেও ছোটগল্প নয়;—আখ্যান, উপাখ্যান, উপকথা বা বা-খুশি হতে তার বাধা নেই। অতএব সীমায়িত-জীবনের ক্ষণ-বৃন্তে অনন্ত-জীবনের ব্যঞ্জনা রচনাতেই ছোটগল্পের রূপ-শৈলীর বিশিষ্টতা।

চতুর্থ অধ্যায়

ছোট গল্প এবং ছোটগল্প

শিল্পের জগতে, আগেই বলেছি, রূপের আবির্ভাব ভাবনার পঁচাত্তপটে। যুগে যুগে জীবন-বোধের বিবর্তন চলেছে;—জীবনের পরিচয় নিয়ে নিত্য-নূতন অমুভব মানব-শিল্পীর মনে নব নব ভাবনাকে দোলায়িত করে। জীবনকে নূতন করে জানার সেই আনন্দ-সংবাদটুকু নবীন আধারে তুলে ধরবার চেষ্টাতেই শিল্প-সাহিত্যে নূতন রূপকল্পের সৃষ্টি। ভাবনার প্রয়োজন থেকেই রূপের জন্ম। অতএব জীবন-চিন্তার একটি বিশেষ রূপ যতক্ষণ শিল্পীর চেতনার ফলকে পূর্ণাঙ্গ হয়ে না উঠছে, ততক্ষণ তার উপযোগী নূতন অবয়বের কাঠামো-ও সৃষ্টি হতে পারে না। এ-দিক থেকে ছোটগল্পের রূপাঙ্গিক আধুনিকতম জীবন-চিন্তার ফল;—ছোটগল্প উপগ্রাস-কলারও উত্তরসূরী।

উপগ্রাস সম্বন্ধে একেবারে প্রাথমিক পর্যায়েই বলা হয়েছে,—মাছুষের ইতিহাসে স্বতন্ত্র-ব্যক্তিত্বের চেতনা (individuality) জাগবার আগে উপগ্রাসের উদ্ভব সম্ভব ছিল না।^১

Shakespeare-এর সাহিত্যে জোরালো কাহিনী, সৃষ্টিত চরিত্রাবলী এবং আহুপূর্বিক জীবনবোধের অখণ্ডতা—সার্থক উপগ্রাসের এই সকল উপাদানই রয়েছে। তবু উপগ্রাস তাঁর হাতে একখানাও রচিত হয়নি; কারণ ইংলণ্ডের সমাজে ব্যক্তিত্বের (personality) অমুভব সেকালে স্তত্র হলেও ব্যক্তি-স্বাতন্ত্র্যের (individuality) বৃদ্ধি তখনো জাগেনি। অতএব, নিছক স্বতন্ত্র-ব্যক্তিত্বের অমুভবই যথেষ্ট নয়,—উপগ্রাসের আদি রূপ-কল্পনার পিছনে রয়েছে দ্বন্দ্বিক জীবন-চেতনা।—নবজাগৃত ব্যক্তি-স্বাতন্ত্র্যের সঙ্গে চিরাগত সামাজিক সংস্কারের অভিঘাতে উৎক্লিষ্ট জটিলতাই প্রাথমিক উপগ্রাস-কলার প্রাণ :—“The novel deals with the individual, it is the epic of the struggle of the individual against society, against nature, and it could only develop in a society where the balance between man and society was lost, where man was at war with his fellows or with nature.”^২

সন্দেহ নেই, আধুনিক সমাজ-চিন্তায় এক বিশেষ ধরনের ভার-সাম্যের অভাব-তীব্রতা

১। “If the novel is a record of the emotion of an individual soul, influenced by and influencing some other soul, one cannot have the novel until some notion of individuality has come to the world”.—Stoddard—‘Evolution of the Novel’.

২। B. Iph Fox—‘Novel and the People’.

যখন ক্রমে হ্রাস পেয়েছে, তখনও সার্থক উপন্যাস রচিত হচ্ছে। আসলে উপন্যাসের প্রাথমিক রূপ সেখানে বিবর্তন লাভ করেছে।—যেমন আদিম মহাকাব্য নবরূপায়িত হয়েছিল সাহিত্যিক মহাকাব্যের মধ্যে।

সে যাই হোক, মধ্যযুগীয় সমষ্টি-চেতনার সঙ্গে আধুনিককালের ব্যাষ্টবোধের সংঘাত-জটিলতার মধ্যে উপন্যাস-কলার জন্ম। আমাদের ধারণা,—সেই অভিঘাতের তীব্রতা যেদিন নূতন ভার-সাম্য স্থিতির হয়েছে, তখনই ছোটগল্প-রূপের উদ্ভব। বহুমান জীবনের অপার ব্যাপ্তি ও জটিলতার প্রেক্ষাপটে সমৃদ্ধ ব্যক্তি-মাহুষ যেদিন নিজের যথার্থ অবস্থান-ভূমি খুঁজে পেয়েছে,—স্বয়ম্পূর্ণ প্রত্যয়ের সমৃদ্ধিতে যেদিন বৃহৎ জগতের সঙ্গে একান্ত অস্থিত হয়েছে,—ছোট-গল্পাত্মক সেই নূতন কালের নবীন সৃষ্টি। বহুমান জীবনধারণার সঙ্গে সচেতন শিল্পি-ব্যক্তির আত্মার সমন্বয়ে কান্দি পেয়েছে ছোটগল্পের কলা-রূপ।

সুচিহ্নিত রূপান্তরিত আধুনিক ছোটগল্পের উদ্ভব কল্পনা করা হয় ১৮১৯ খ্রীষ্টাব্দে আমেরিকার লেখক Washington Irving-এর 'Sketch Book' রচনার কাল থেকে। বলা হয়েছে,—“Before 1819 there had been short fiction,—an abundance of it; the tale in prose and verse in all languages one of the most abundant varieties of literature, but Irving was the first to recognise that it could be moulded into a prose literary form that would have law and an individuality of its own.”*

Irving-এর ছোটগল্প লেখার ইতিহাস যথার্থ গল্পের মতই লোভনীয়। ছোটবেলা থেকেই দেশভ্রমণের প্রতি তাঁর ঝোঁক ছিল;—প্রকৃতি এবং জীবনের গতি-বিচিত্রতা তাঁর সৌন্দর্য-লোভী মনকে কেবলই আকর্ষণ করত। চলার নেশায় Irving যুরোপে গিয়ে পৌঁছেছিলেন; কিন্তু হাতে তাঁর পাথেয় ছিল না। অর্থের প্রয়োজনে তাঁকে লেখনীর আশ্রয় নিতে হয়। আর সাহিত্যের জগতে সংক্ষিপ্ত ও চমৎকারিতার প্রতিই ছিল তাঁর সহজ প্রবণতা। সেই প্রবণতার সঙ্গে নূতনত্বের আবাজ্জাকে জড়িয়ে Irving তাঁর 'Sketch Book'-এর গল্প লিখেছিলেন। তিনি বুঝেছিলেন, প্রয়োজনীয় অর্থলাভের জন্যে তাঁকে নতুন কিছু সৃষ্টি করতে হবে; নূতনের প্রতি মাহুষের আকাজ্জা সর্বজনীন। কিন্তু Irving-এর সফলতার কারণ—অভিনবতার বাসনাকে তিনি নিজের শিল্পি-স্বভাবের অঙ্গগামী করে নিতে পেরেছিলেন। এই নবীন রূপান্তরিকের ব্যবহার সম্বন্ধে বন্ধুর কাছে এক চিঠিতে তিনি লিখেছিলেন :—“I choose to take a line of writing

peculiar to myself rather than to fall into the manner or school of any other writer.”^৪

স্পষ্টই দেখছি, শিল্পী হিসেবে Irving প্রথমাবধি রূপ-সচেতন ছিলেন। আধুনিক শিল্প-চেতনার এটি এক মহৎ স্বকীয়তা। ব্যাস-বান্দীকি, Homer তাঁদের কাব্য-কথাকে রূপ-বদ্ধ করেছিলেন প্রাকৃতিক বৃত্তির বশে। ফলে, তাঁদের রচনায় কোনো রূপই স্পষ্ট পরিণতি পায়নি। মহাকাব্যের মধ্যে নাটক, উপাখ্যান এবং কবিতার সম্ভাবনা যেখানে-সেখানে ছড়িয়ে আছে; কিন্তু বিস্তৃত বিস্তার হেতু কোনো রূপই তাতে দানা বাঁধতে পারেনি। এদিকে মানুষের শিল্প-চেতনা যত অগ্রসর হয়েছে, শিল্পী ততই চেয়েছেন বক্তব্য বিষয়ের সঙ্গে সঙ্গে বাগ্ভঙ্গীর ওপরেও নিজের অধিকার সুদৃঢ় করতে। অবশ্য রচনার ক্ষেত্রে রচয়িতার প্রাণের সহজ প্রণোদনা যেখানে অনুপস্থিত, রূপ-সচেতনা সেখানে কৃত্রিম সৃষ্টির মধ্যে ব্যর্থ হতে বাধ্য। Irving-এর বৈশিষ্ট্য, সৃষ্টির পথে তিনি নূতন রূপের কাঠামোকে খুঁজেছেন,—যে কাঠামো তাঁর বিশেষিত স্বভাবেরই একান্ত উপযুক্ত [‘peculiar to myself’]।

লক্ষ্য করলে দেখব, Irving-এর মধ্যে সার্থক ছোটগল্প লেখকের দুটি উপাদানই প্রচুর ছিল। প্রবহমান জীবনধারার বৈচিত্র্য বিস্তার ও পরিবর্তনশীলতার প্রতি তাঁর কৌতূহল ছিল আ-মূল। নিজের সম্বন্ধে তিনি লিখেছেন,—“I was always fond of new scenes, and observing strange characters and manners.....

“This rambling propensity strengthened with my years. Books of voyages and travels became my passion, and in devouring their contents I neglected the regular exercises of the school. How wistfully would I wander about the pier-heads in fine weather, and watch the parting ships bound to distant climes—with what longing eyes would I gaze after their lessening sails, and waft myself in imagination to the hands of the earth.”^৫

এ আত্মপরিচয় নিছক কৌতূহলী ভূ-পর্যটকের নয়;—পৃথিবীর সৌন্দর্য-পিয়াসী ধ্যানী শিল্পীর। রবীন্দ্রনাথের আত্মকথার অমুরূপ অংশ এই প্রসঙ্গে মনে পড়ে;—‘পেনেট’র বাগান বাড়িতে নিজের বিশ্ব-অভিসার লিপ্সু কিশোর মনের বিবৃতি দিয়ে কবি লিখেছেন,—“পিহনে আমার বাধা রইল; কিন্তু গঙ্গা স্মৃথ হইতে আমার সমস্ত বন্ধন হরণ করিয়া লইলেন। পাল তোলা নৌকায় যখন-তখন আমার মন বিনাভাড়া

৪। ব্রুকিং—ভদ্রে।

৫। Irving, W.—‘Sketch Book’—‘Author’s account of himself’.

সওয়াশি হইয়া বসিত এবং যে-সব দেশে যাত্রা করিয়া বাহির হইত, ভূগোলে আজ পর্যন্ত তাহাদের কোনো পরিচয় পাওয়া যায় নাই।”*

ভ্রমণ-পিয়াসী কিশোর Irving এখানে কিশোর-কবিরই স্বগোত্র। জীবনের সীমাহীন বিস্তারকে তিনি নিজ কল্পনার গভীরে একান্ত করে বাঁধতে চেয়েছিলেন। পরিত্রাজক Irving-এর একটি আকাঙ্ক্ষা ছিল অসীম ব্যাপ্ত জগৎ-চিত্রের ফলকে সমকালীন জীবনকে প্রত্যক্ষ করার কৌতূহল। তাঁর সে আকাঙ্ক্ষাকে পূর্ণ চরিতার্থ করতে পেরেছিল তাঁর দেশের মাটি,—আমেরিকার জীবন ও প্রকৃতির মধ্যে ডুবে পৃথিবীর ‘বর্তমান’কে নিজের মধ্যে তিনি ধারণ করতে পেরেছিলেন। তবু যে কেন যুরোপ ভ্রমণে বেরিয়েছিলেন, সে সম্বন্ধে শিল্পী লিখেছেন,—“My native land was full of youthful promise. Europe was rich in the accumulated treasures of age. Her every ruins told the history of times gone by, and every mouldering stone was a chronicle. I longed to wander over the scenes of renowned achievement—to tread, as it were in the footsteps of antiquity—to loiter about the ruined castle—to meditate on the falling tower—to escape, in short, from the common-place realities of the present, and lose myself among the shadowy grandeurs of the past.”†

নিষ্প্রাণ বস্তুজগতের মধ্যে মহৎ প্রাণের এই সন্ধিসা,—বস্তুজগতের অভিজ্ঞতাকে নিয়ে ভাবুকতার অতলে অবগাহন করবার এই কবি-হুলভ আকাঙ্ক্ষা পর্যটক Irving-এর মধ্যে ছোটগল্পকারের অন্তর্দৃষ্টি স্ফূর্তি করে তুলেছিল। অভিনব শিল্পরূপের আকর তাঁর গ্রন্থটিকে লেখক ‘Sketch Book’ নামে প্রথম প্রকাশ করেছিলেন। এ-সম্বন্ধে তিনি নিজেই বলেছেন : “As it is the fashion for modern tourists to travel penci in hand, and bring their portfolios filled with sketches, I am disposed to get up a few for the entertainment of my friends”‡ সে-কালের পর্যটকদের মধ্যে প্রচলিত নিয়ম অনুসারে Irving চোখে-দেখা জীবনের কয়েকটি ছবি এনেছিলেন;—তুলিতে এঁকে নয়, কলমে লিখে! এটা বড় কথা নয়; এই রচনার পেছনে নিহিত তাঁর শিল্পি-স্বভাবই সেই সৃষ্টিকে অনন্তপূর্ব বিশিষ্টতা দিয়েছে। তিনি লিখেছেন : “I have wandered through different countries, and witnessed many of the shifting scenes of life. I cannot say that I have studied them with the eye of a philosopher, but rather with

৬। স্বীকৃতি—‘জীবনস্মৃতি’।

৭। Irving, W.—পূর্বোক্ত গ্রন্থ ও অধ্যায়। ৮। তদেব।

the sauntering gaze with which humble lovers of the picturesque stroll from the window of one print-shop to another ; caught, sometimes with delineations of beauty, sometimes by the distortions of caricature, and sometimes by the loveliness of landscape.”^১

পৃথিবীর স্বভাব-কৌতূহল নিয়ে জীবনের সৌন্দর্যরূপ এবং ব্যঙ্গ-চিত্র,—তথা, পরস্পর বিপরীত সকল উপাদানকে অনায়াসে উপভোগ করেছেন Irving ;—আর ধ্যানী শিল্পীর মন নিয়ে তার কোনো কোনোটির সঙ্গে একাত্ম হয়ে পড়েছেন। পৃথিবীর কৌতূহল যেখানে জীবনের কৌতুক-রূপ নিয়ে লিপি-চিত্র রচনা করেছে,—সেখানে Irving-এর লেখা গল্প নকশার পর্যায়ে নিবদ্ধ হয়ে আছে ;—‘Ripvan Winkle’-এর গল্প এমনি একটি কৌতুক-চিত্র ! এদিক থেকে বিখ্যাত ‘Don Quixote’-এর অনেক অংশের সমার্থ্য ‘Ripvan Winkle.’ কিন্তু ‘The Wife’ গল্পে জীবনের একটি অকিঞ্চিৎকর অভিজ্ঞতাকে Irving তাঁর মর্মবদ্ধ মানবিক সহৃদয়তার আলোকে প্রতিকলিত করে একটি শাস্ত্র জীবনমূর্তি রচনা করেছেন ;—তাই, ‘The Wife’ একটি সার্থক ছোটগল্প।

Ripvan Winkle-এর গল্প সুপরিচিত ! আল্পাইন পর্বতমালার ‘স্বপ্নাশিষ্ট পরিবেশে—Kaatskill পাহাড়ের উপত্যকায় এক প্রাগৈতিহাসিক গ্রামের অধিবাসী ছিল Ripvan. গ্রামের পুরনারী এবং শিশুদের মধ্যে তার জনপ্রীতি ছিল অবিচল ; কেবল তার নিজের জীবন পক্ষে সে ছিল দুর্বল বোঝা। একটি ছেলে এবং একটি মেয়ে তাদের, তবু সেই ছোট সংসারটি চালাতে গিয়ে হিমশিম খেয়ে যায় Ripvan-এর স্ত্রী ;—পূর্বপুরুষের উপার্জিত ভূসম্পত্তির অনেকখানি হাতছাড়া হয়ে যায় ; দিনে দিনে বসতবাড়ি, তার আসবাবপত্র এবং অধিবাসীদের পোশাকেও দারিদ্র্যের ছাপ সংশয়াতীত হয়ে ওঠে। এ-সব কিছুর একমাত্র কারণ Ripvan-এর কর্মবিমূখ অলসতা। পাড়ায় পাড়ায় সে ঘুরে বেড়ায়, মনের সজীবতা দিয়ে পল্লীবাসীদের মাতিয়ে তোলে ; কিন্তু নিজের সংসারের শ্রমসাধ্য কাজে চিরকাল সে বিমূখ। তারই মত অকর্মণ্য আর একটি অবাস্তব জীব Ripvan-এর কুকুর। প্রভুর পেছনে পেছনে সারাদিন সে ঘুরে বেড়ায় ; কিন্তু শিকারে প্রভুভৃত্য দুজনেই সমান অগত্বে ;—কোনোদিন একটি ক্ষুদ্রতম জীবও তাণ্ডিত হয়ে আনেনি। শৈশব থেকেই পুত্রটির মধ্যেও পিতার স্বভাবের উত্তরাধিকার বর্তেছে। তিনটি অকর্মণ্য অলস পরিবার-বাসীকে নিয়ে পাঁচটি মাসের সংসার চালাতে যতই কঠিন হয়, Ripvan-পত্নীর স্বাভাবিক কর্কশতা ততই হয়ে ওঠে রক্ষা ক্লিষ্ট। পেটের দায়ে Ripvan সেই কটুভাষণ নীরবে সহ করে,—আহারান্তে আবার বেরিয়ে পড়ে পাড়ার পথে।

এমনই অবস্থায় পত্নীর পরম কঠোর ভৎসনা-তাড়িত Ripvan এক অপরাহ্নে নিজের কুকুর ও পৈতৃক বন্দুক নিয়ে পাহাড়ে যায় শিকারের সন্ধানে। পর্বতচূড়ায় পৌঁছে পরিপার্শ্ব এবং দূরতর উপত্যকার সৌন্দর্য দেখে স্তব্ধ-অভিভূত হয়ে বসে থাকে Ripvan-এর ভাবুক প্রাণ ;—বৈকালিক সূর্যের আলো সন্ধ্যার রক্তিমাম্বা দিয়ে ক্রমেই স্বভাব-সুন্দরতাকে আরো গভীর করে তোলে। আরো পরে, সন্ধ্যার রহস্তাবরণ রাত্রির গাঢ়তায় আচ্ছন্ন হয় ; কুকুর আর বন্দুক নিয়ে ব্যর্থ শিকারী কিরে চলে ঘরের পথে।

চর্যাং অপ্রত্যাশিত পরিবেশে Ripvan এক বিচিত্র-বেশ বৃদ্ধের সম্মুখীন হয়,—কাঁধে তার ভারি সুরাপাত্র। ক্লান্ত অপরিচিতের অনুরোধে Ripvan আবার উঠতে থাকে পাহাড়ের দুর্গমতায়, দুর্বল পানপাত্র-বহনে সঙ্গীকে সে সাহায্য করে। তারপর অপরিচিত বন-প্রদেশের নিভৃতির মধ্যে রহস্যময় সঙ্গীদের মাঝখানে Ripvan-এর রাত কেটে যায় পান-ভোজন-সংগীতের উত্তপ্ততায়। অনাস্বাদিত-পূর্ব পানীয়ের মাধুর্যে Ripvan শোভাতুর হয়ে ওঠে, অবশেষে তার তন্দ্রাতুর বিবশ দেহ-মন-মস্তিষ্ক ঘুমের ঘোরে আচ্ছন্ন হয়।

সকালে জেগে উঠে Ripvan-এর বিশ্বয়ের আর অবধি নেই। যেখানে, যে পরিবেশে সে শুয়েছিল, জেগে উঠেছে আজ তার চেয়ে এক নূতন পটভূমিতে!—চারদিকে গহন অরণ্য ছাপিয়ে উঠেছে ;—রাত্রি, লোকজন এবং উৎসবের কোনো চিহ্ন নেই কোথাও,—তার চিরসঙ্গী কুকুরটিও কাছে নেই। মাথার পাশে বন্দুক একটি রয়েছে, কিন্তু মরচে ধরেছে তাতে,—কাঁরা বৃষি তার সতেজ বন্দুকটি চুরি করে এই ভাঙা বিকল আগ্নেয়াস্ত্রটি রেখে গেছে। সবচেয়ে আশ্চর্য, Ripvan-এর মাথায় মুখে গজিয়েছে পাকা চুলদাড়ির বোকা! ভাঙা বন্দুকের ওপরে স্ববির দেহের ভার রেখে বিশ্বয়-ক্লান্ত স্তিমিত চোখে Ripvan এগিয়ে চলে গ্রামের পথে ; কিন্তু পাহাড়ের ওপরে আগাছায়-জঙ্গলে সে পথ হারিয়ে গেছে। অনেক কষ্টে উপত্যকায় নেমে এসে দেখে, যে পথ দিয়ে সে চলেছে, সে তার চেনা পথের চেয়ে অনেক ভালো, অথচ এ পথ তার গাঁয়েই পথ। পথিক যারা আনাগোনা করছে, Ripvan তাদের কাউকে চেনে না ; গ্রামের ঘরগুলোও সব পাল্টে গেছে, অনেক নতুন বাড়ি হয়েছে, কিছু কিছু পুরোনো বাড়ি ভেঙে হুমড়ে পড়ে আছে। এর সব কিছুই Ripvan-এর অচেনা-অজানা, তবু এ তার নিজেরই গ্রাম। নিজের বাড়ির পরিচিত অঞ্চলে পৌঁছে দেখলো ঘর ভেঙে গুঁড়িয়ে পড়ে আছে,—লোকজন কেউ নেই। একটি বৃড়ো রোগ-কাতর কুকুর সেই ভয়ঙ্করের মধ্য থেকে বেরিয়ে বিকট আওয়াজ করে চলে গেল। Ripvan কুকুরটিকে চেনে না,—কুকুরও চিনল না তাকে।

আবার পথে বেরুলো Ripvan । কিন্তু কোথাও পরিচিত কাউকে খুঁজে পেল না ; পুরোনো সরাইখানার নবায়িত হোটেল-রূপ দেখে অভিভূত হল, তার নবীন অধিবাসীদের হাতে তাকে হতে হল নাজেহাল। নানা অপ্রত্যাশিত উপদ্রবে Ripvan যখন উন্মাদপ্রায়, তখনই অকল্পিতভাবে সে নিজের মেয়ে এবং নাতিকে আবিষ্কার করে অভিভূত হয়ে পড়ে ;—মেয়ের মুখ থেকে সে জানতে পারে, তার শিকার করতে যাওয়া আর ফিরে আসার মধ্যে দীর্ঘ বিশ বছর কেটে গেছে ; এর মধ্যে মেয়ের বিয়ে হয়ে তারও ছেলে হয়েছে ; বুড়ি Ripvan-এর ঘটেছে দেহান্ত ।

তবে কি Ripvan বিশ বছর ধরে ঘুমিয়ে ছিল ? কেন, কিসের প্রভাবে এমন ঘুম সম্ভব হতে পেরেছিল ! এই নিরন্তর জিজ্ঞাসার মুখে Ripvan-এর গল্প দাঁড়িয়ে আছে চির-বিশ্ময়ের সম্মুখ-পটে। উত্তরহীন জিজ্ঞাসা গল্পের সমাপ্তি মুহূর্তকে রহস্যবৃত্ত করেছে,—কিন্তু সেই রহস্যভূমি ভেদ করে কোনো স্থগিতি প্রত্যয় বা প্রাপ্তির ব্যঞ্জনা আভাসিত হতে পারেনি ; তাই Ripvan-এর লিপি-চিত্র ('sketch') তার অপার চমৎকারিত্ব নিয়েও ছোটগল্প হয়ে উঠতে পারেনি ।

অত্ৰদিকে 'The Wife'-এর গল্পাংশ একান্ত পরিচিত, অনেকটা গতানুগতিকও । গল্পটির প্রয়োজনোন্মীয়াংশ নিম্নরূপে বিবৃত হয়েছে :

"আমার একটি বন্ধুকে একদিন আমি অভিনন্দিত করতে চেয়েছিলাম ; তার জীবনের চারপাশে গভীর স্নেহের বাঁধনে বীরে ধরে বিকশিত হচ্ছিল ফুলের মত একটি পরিবার-জীবন । বন্ধু আমায় বলেছিল, স্ত্রী এবং সন্তান লাভ করো,—এর চেয়ে বড়ো সৌভাগ্য আমি তোমার জন্তে কামনা করতে পারি না । তোমার সম্পদের অংশ তারা ভাগ করে নেবে, কিন্তু বিপদের দিনে দেবে তোমায় স্বস্তি আর সাহায্য ।

* * * *

"এই সব কথা ভাবছিলাম আর আমার মনে জেগে উঠছিল একটি ছোট্ট পরিবার-জীবনের গল্প ; সে গল্পের সাক্ষী ছিলাম আমি নিজে ।

Leslie ছিল আমার একান্ত অন্তরঙ্গ বন্ধু,—রূপে-গুণে অপরূপ একটি মেয়েকে সে বিয়ে করেছিল ;—একান্ত ক্যাশতাবল্ পরিবেশের মাঝখানে মানুষ হয়েছিল সেই মেয়ে । মেয়েটির নিজের আর্থিক সঙ্গতি খুব একটা ছিল না ; কিন্তু আমার বন্ধুর সঙ্গতি ছিল অজস্র । স্ত্রীর যে-কোনো চেষ্টায় সহায়তা করতে পারার কল্পনাতেও সে উৎফুল্ল হয়ে উঠত, তার রুচি-স্বপ্ন কামনা ও কল্পনার অনুবর্তন করে বন্ধু আমার অভিভূত হত । স্ত্রীর প্রসঙ্গে Leslie বলত : 'তার জীবন হবে রূপকথার মত' ।

স্বামি-স্ত্রীর মৌল স্বভাবের মধ্যে ছিল পার্থক্যের বীজ,—সেই পরস্পর-বিভিন্নতাই

যেন তাদের মিলনকে সমন্বয়ের একতারায় বেঁধে দিয়েছিল। Leslie ছিল রোমান্টিক ঐকান্তিকতায় ভরা,—তার স্ত্রী ছিল কেবল প্রাণ আর আনন্দের উৎস। আমি প্রায়ই দেখতাম, সঙ্গীত প্রাণের সহজ উৎসাহে Mary যখন আনন্দিত হয়ে উঠত, তখন অল্প সংগীতের মধ্যে Leslie একদৃষ্টে তাকিয়ে থাকত স্ত্রীর পানে। আরো দেখেছি—মুখের প্রশংসার মাঝখানেও Mary-র চোখ দুটি স্বামীর দিকেই ফিরে যেত,—যেন কেবল ঐখানেই সে জীবনের সকল দাক্ষিণ্য এবং স্বীকৃতি খুঁজে ফিরেছে। স্বামীর বাহুতে হেলে চলবার সময় তার চিকণ অবয়ব Leslie-র পৌরুষদীর্ঘ দেহের পাশে আশ্চর্য প্রতিকূলতার সৌন্দর্য সৃষ্টি করে ফিরত, প্রেমে-প্রত্যয়ে স্নিগ্ধ-আকুল দৃষ্টি মেলে সে স্বামীর মুখে চেয়ে দেখত,—Leslie-র হৃদয় বিজয়গর্বে উঠত ভরে,—জীবনের এই মধুমান দায়িত্ব যেন সে কেবল Mary-র অসহায়তার প্রতি তাকিয়েই আয়াসহীন আনন্দে বয়ে ফিরতে পারে। প্রথম জীবনে মধুমিলনের এমন কুসুম-সুন্দর পথে পৃথিবীতে আর কোনো সম্পত্তি পদক্ষেপ করেনি, প্রথম প্রেমের রাখি পরিণামী সকলতার উজ্জল সম্ভাবনায় আর কখনো এমন আলোকিত হয়নি!

এমন সময়ে এলো দুর্দিন। নিজের বিরাট সম্পত্তি নিয়ে জুয়াখেলায় অভ্যাস ছিল Leslie-র। তাদের বিয়ের অল্পদিন পরেই আকস্মিক বিপদে প্রায় সব কিছু তার হাতছাড়া হয়ে যায়। দারিদ্র্যের প্রান্তদেশে এসে দাঁড়াল Leslie,—তার জীবন হয়ে উঠল ধনায়মান যন্ত্রণার দুর্বহ বোঝা। সে বোঝা অসহনীয় হয়ে উঠতে চাইল এক হুকটিন দায়িত্বের কথা স্মরণ করে; স্ত্রীর সামনে নিজের মুখের হাসিকে তার অক্ষুণ্ণ রাখতেই হবে,—এই দুঃসংবাদ দিয়ে বেচারিকে কিছুতেই অভিভূত করা চলবে না।

কিন্তু প্রেমের মর্মভেদী দৃষ্টিতে Mary বুঝেছিল, কোথায় একটা গোলমাল ঘটেছে। স্বামীর চকিত দৃষ্টি, রুদ্ধ নিশ্বাস সে লক্ষ্য করছিল,—তাই Leslie-র ক্রান্ত, পাংশু উৎসাহের ভান আর তাকে বঞ্চনা করতে পারছিল না। নিবিড়তর ভালবাসার স্পর্শ দিয়ে স্বামীর এই অবসাদকে সে হৃস্থ, প্রশম করে তুলতে চাইল। কিন্তু Leslie-র প্রাণের গভীরে তারের আঘাত যেন তাতে আরো তীব্র বেদনার সঞ্চার করছিল। সে ভাবছিল, কত ভালবাসা, কত স্নিগ্ধতা! অথচ নিজের অন্তরে সে যে বিষ-বাস্প বহন করছে, তার একটি দমকে সব কিছু যাবে নিশ্চিন্ত মলিন হয়ে।

অবশেষে আর সহ্য করতে না পেরে Leslie এল আমার কাছে;—হতাশ করুণ কণ্ঠে সব কথা সে খুলে বললে আমায়। আমি জিজ্ঞাসা করলাম,—‘তোমার স্ত্রী এ খবর জানেন?’

জিজ্ঞাসা মাত্র কামায় ভেঙে পড়লো Leslie, চীৎকার করে বললো,—‘ভগবানের

দোহাই, আমার স্ত্রীর কথা মুখেও এনো না ; তার কথা চিন্তা যখন করি, তখন পাসল হওয়া ছাড়া আর উপায় দেখি না আমি ।’

আমি । কিন্তু কেন তুমি তাঁকে বলবে না একথা ? একদিন তিনি জানবেনই সব ধর, —তোমার মুখ থেকে শুনে যে ভাবে শুনে, তার চেয়ে হয়ত ভয়াবহ হবে সে জানার বেদনা ; —প্রিয়জনের কণ্ঠস্বরে রূচতম আঘাতও লবু হয়ে পড়ে ! তাছাড়া এই দুদিনে তুমি নিজেকেও বঞ্চিত করছো তাঁর সাধনা আর সহানুভূতি থেকে । শুধু তাই নয়, তোমাদের প্রেমের বন্ধনকেও তুমি আঘাত করতে চলেছ, —অপকট আশ্বদানেই হৃদয়ের বন্ধন চিরস্থায়ী হয় । তোমার স্ত্রী একদিন সব কথা বুঝতে পারবেনই ; আর সত্য-প্রেম সেদিন গোপনতার অপরাধ সহ্য করবে না । প্রেমের পাজীদের দুঃসংবাদ থেকে বঞ্চিত হতে হলেও অমর্যাদাবোধে প্রেম হয় ক্লম ।

Leslie । কিন্তু বন্ধু, আমি তার ভবিষ্যৎ সম্ভাবনার পথে যে চরম আঘাত দিতে চলেছি, —তার স্বামী একটি ভিষারি—এই দুঃসংবাদ দিয়ে তার আত্মাকে ধূলায় লুটিয়ে দিতে চলেছি !

আমি লক্ষ্য করছিলাম, Leslie-র দুঃখ মুখ হয়ে উঠেছে । চূপ করে থাকলাম, কথায় প্রকাশিত হলে দুঃখ প্রশান্তির পথ খুঁজে পায় । তীব্র হতাশাসের অবস্থা কেটে গেলে এবার আমি বন্ধুকে বললাম, —‘অবিলম্বে তোমার স্ত্রীকে সব কথা জানানো উচিত । জীবনযাত্রার মান তোমাকে কমাতেই হবে । কিন্তু সব কিছু Mary-কে না জানালে তুমি তো এই ব্যাপারে অগ্রসর হতে পারবে না !’

আমার কথায় তার মুখে যন্ত্রণার ছায়া ফুটে উঠেছে দেখে বললাম, —‘দুঃখিত হয়ো না ।Mary-কে নিয়ে স্থধী হবার জন্যে নিশ্চয়ই তোমার প্রাসাদের দরকার হওয়া উচিত নয় ।’

Leslie চীৎকার করে উঠলো, —‘তাকে নিয়ে আমি ভাঙা কুঁড়েতেও স্থধী হতে পারব, —স্থধী হতে পারব দারিদ্র্যের ধূলি-মালিন্যের মধ্যে । হায়, ভগবান্ তাকে রক্ষা করুন, রক্ষা করুন তাকে ।’

এবার আমি Lesli র কাছে উঠে এসে দুহাত দিয়ে তার হাত চেপে ধরলাম, —‘বিশ্বাস করো বন্ধু, সেও তোমায় নিয়ে এমনি খুশি হতে পারবে ; —তোমার চেয়ে সে স্থধী হবে বেশি ! তার পক্ষে এ হল বিজয়-গর্বিত উৎসাহের এক অপূর্ব মুহূর্ত ; —এই পরিবেশ তার সকল স্থপ্ত শক্তি ও তপ্ত স্নেহকে অব্যবহৃত করে তুলবে ; —তোমারই জন্যে সে তোমাকে ভালবাসে, এ-কথা প্রমাণ করার অপূর্ব সুযোগ পেয়ে সে হবে উদ্বীণ । প্রত্যেক যথার্থ নারীর হৃদয়ে স্বর্গীয় আত্মার শিক্ষা রয়েছে, —পুরুষের উন্নতির দিবালোককে

সে থাকে হৃষ্ট, আচ্ছন্ন ; কিন্তু দুর্দিনের অন্ধকার মুহূর্তে পূর্ণ দীপ্তিতে জ্বলে আলোকিত হয়ে ওঠে। কোনো পুরুষই জানে না তার বক্ষলগ্না নারীর যথার্থ স্বরূপ,—যতদিন পৃথিবীর তপ্ত পথে দুঃখের অগ্নিপরীক্ষায় নিষ্কপ্ত না হয়, ততদিন জানতে পারে না, জীবনে নারী কি অপরূপ দেবদূতী !

Leslie-র ওপরে আমার কথার প্রভাব পড়েছিল।**পরদিন সকালে তার সঙ্গে দেখা হলো,—স্ত্রীর কাছে সব কথা খুলে বলেছে সে ! জিজ্ঞাসা করলাম—‘Mary কিভাবে গ্রহণ করেছে তোমার কথা ?’

Leslie। ঠিক একটি দেবদূতীর মত ! তার মন যেন এক প্রবল স্বস্তি খুঁজে পেলো,—আমার কাঁধের দুপাশে দুটি বাহু জড়িয়ে সে জিজ্ঞাসা করলে,—আমায় যা অস্বস্তি করে রেখেছিল এই ক’দিন,—এই কী তার সব কারণ ? কিন্তু হায় দুর্ভাগিনী! বুঝে না, কি দুঃসহ পরিবর্তনের মধ্য দিয়ে তাকে এগোতে হবে। দারিদ্র্য সম্বন্ধে কোনো সঠিক ধারণাই তার নেই,—দরিদ্রতার কথা কেবল কবিতাতেই পড়েছে বেচারি।—জেনেছে, প্রেমের তা’সগোত্র ! আজও কোনো কষ্ট তাকে সহিতে হয়নি, অভ্যস্ত কোনো স্ববিধার অভাব ঘটেনি। কিন্তু যেদিন দারিদ্র্যের রক্ত আঘাত প্রত্যক্ষ পেতে হবে,—জানতে হবে প্রয়োজনের উল্লঙ্গ রূপ, সহিতে হবে এর অসম্মান, সেইদিন আসবে যথার্থ পরীক্ষার সময়।

‘যাই হোক, কিছুদিনের মধ্যেই Leslie তার বাড়ি এবং আসবাবপত্র সব বিলি-ব্যবস্থা করে দিলো। শহর থেকে মাইল কয় দূরে একটি নিভৃত নিবাস নিলো স্থির করে। নতুন ঘরকন্নার তদারক করতে Mary আগেই চলে গেছে সেখানে। সারাদিন ক্লাস্ত দেহে ঘুরে ফিরে Leslie এবার ফিরে চলেছে সেই নতুন জৌলসহীন সংসারে। আমার ভারি কোঁতুহল হল। সন্ধ্যাটিও ছিল মনোরম ; তাই আমিও বন্ধুর সঙ্গী হতে চাইলাম।

‘বেচারি Mary’—চলতে চলতে দীর্ঘশ্বাসের সঙ্গে ভেঙ্গে পড়লো Leslie। আমি জিজ্ঞাসা করলাম,—‘কেন, কিছু কি হয়েছে তার ?’

‘সে কী ?’—আমার প্রতি অধীর দৃষ্টি কিরিয়ে বললে Leslie,—‘এই বুদ্ধিমত্তার মধ্যে ছিটকে পড়া,—দরিদ্র ঘরকন্না বি-র মত পরিশ্রম করতে বাধ্য হওয়া,—এ কী কিছুই নয় ?’

আমি। এই পরিবর্তনে সে কী ক্ষুব্ধ হয়েছে ?

Leslie। ক্ষুব্ধ ! সে যেন মাধুর্য আর আনন্দ-কোঁতুকের প্রতিমূর্তি হয়ে উঠেছে।

এর চেয়ে ভালো মনে আর কখনো দেখিনি আমি তাকে—প্রেম, কোমলতা আব সান্ত্বনায় ভরে উঠেছে সে আমার দৃষ্টিতে।

আমি। আশ্চর্য মেয়ে! আর তুমি নিজেকে গরিব বলছো বন্ধু,—এর চেয়ে ধনী কোনো কালে তুমি ছিলে না! —

Leslie। ওঃ! বন্ধু, আজকের কুটারের এই প্রথম সাক্ষাৎটি সারা হয়ে গেলে, মনে হয়, আমি শান্ত হতে পারতাম, আজই তার বাস্তব অভিজ্ঞতার প্রথম দিন; ঘরকন্নার অকিঞ্চির উপাদান নিয়ে আজই তাকে প্রথম নাড়াচাড়া করতে হয়েছে,—সংসার-কর্মের ক্লান্তি আজ সে প্রথম অনুভব করেছে,—দরিদ্র সংসারের নিরুজ্জ্বলতা আজই তাকে প্রথম স্পর্শ করেছে। ক্লান্ত দেহ, উৎসাহহীন মন নিয়ে সে হয়ত এখন ভালছে তাবো দারিদ্র্যের দুঃসম্ভাবনার ছবি!

বন্ধুর কল্পনায় সম্ভাব্যতার ছাপ অনেকখানি ছিল, অস্বীকার করতে পারিনি;—তাই চূপ করেই হাঁটছিলাম।

বড়ো রাস্তা ছেড়ে ছোটো গলির মধ্যে ঢুকতে হল;—বনবীথিকার ছায়াচ্ছাদিত ছোট পথ নিঃসঙ্গতার অনুভূতি পরিপূর্ণ করে তুলেছিল;—কুটার আমাদের দৃষ্টির সামনে এসে পড়েছিল। লোক-কবিদের জীবন-প্রচ্ছদ হিসেবে পরিবেশটি দরিদ্র ছিল, তবু তার চারপাশে ঘিরে ছিল মধুময় পল্লীশ্রাব।.....ছোট ফটক পেরিয়ে গুল্মাবৃত হাঁটা-পথে কুটারের দিকে এগিয়ে চলেছি,—গানের সুর শুনতে পেলাম, লেজলি আমার হাত চেপে ধরলো! আমরা খেমে গিয়ে শুনতে লাগলাম—Mary গাইছিলো মর্মস্পর্শী সরল ভঙ্গিতে, তার স্বামী এই সুর-ভঙ্গি ভারি ভালোবাসে!

লেজলির হাত কাঁপছিলো আমার হাতে; আরো স্পষ্ট শুনবার আগ্রহে সে এগিয়ে গেল;—হাঁটা-পথে আওয়াজ উঠল। উজ্জ্বল স্নন্দর একটি মুখ জানলা দিয়ে তাকিয়ে দেখেই মিলিয়ে গেলো। তারপর শুনতে পেলাম লঘু পদক্ষেপ,—Mary ছুটে এলো আমাদের কাছে! একটি স্নন্দর শাদা পল্লীপোশাকে সেজেছিল সে, অলকে গুঁজে দিয়েছিল শাদা বনফুল—সজীবতা যেন তার ঠোঁটে মুখে খেলা করছিল,—সারা দেহ হয়ে উঠেছিল স্নিতহাস্তে উজ্জ্বল। এমন অপরূপ মধুরতায় কখনো আমি তাকে আর দেখিনি!

‘জর্জ আমার!’—বলে উঠল সে;—‘এসেছো তুমি;—কী খুশি আমার! আমি তোমার পথে কেবল চেয়েই ছিলাম!’ গলি পথে কতবার ছুটে গেছি, দেখেছি তুমি আসছ কিনা! কুটারের পেছনে একটা স্নন্দর গাছের তলায় আমি টেবিল পেতেছি;—মিষ্টি স্ট্র-বেরি এনেছি ভোগাড় করে, আমি তো জানি স্ট্র-বেরি তুমি কত ভালোবাস! আর কী ভালো মাখন যে পেয়েছি! সব কিছুই এখানে কী মিষ্টি!’

স্বামীর বাহর পাশে নিজের বাহু দুটি জড়িয়ে তার চোখের ওপরে উজ্জ্বল দুটি চোখ রেখে Mary বললে,—‘কী স্থখে যে থাকব আমরা এখানে!’

বেচারী লেজলি অভিভূত হয়ে পড়েছিল। Maryকে সে বুকের মধ্যে টেনে নিলো,—নিজের বাহু দুটি ছড়িয়ে দিলো তার বাহর দুপাশে—চুষনে চুষনে ভরে দিলো তাকে! একটি কথাও বলতে পারলো না,—জল এসেছিল তার দুচোখ ছাপিয়ে!

পরে Leslie আবার হৃদনের মুখ দেখেছিল, তার জীবনও সত্যিই সুখী হয়েছে আগাগোড়া। তবু সে আমায় বারেবারে বলেছে, ‘জীবনে এমন একটি অখণ্ড-পরম মুহূর্ত সে আর কখনো অনুভব করেনি!’—

কেবল লেজলি নয়,—এমন পরম অখণ্ড-মুহূর্ত মানুষের ইতিহাসে একান্ত কাম্য হলেও একান্ত দুর্লভ। নারীর মধ্যে পুরুষ তার স্বথের সঙ্গিনীকে কামনা করে সন্দেহ নেই;—কিন্তু নারীর কাছে তার শ্রেষ্ঠ দাবি দুঃখ-দিনের পরমাশ্রয়। সর্ব দেশ-কালের পক্ষে নারীর এই কলাগময়ী ধাত্রী ভূমিকার চেয়ে সত্যতর পরিচয় পুরুষের চেতনায় আর কিছু নেই। পঞ্চপাণ্ডবের মধ্যে স্বয়ং ধর্মরাজ যুধিষ্ঠির বারোবছরের বনবাস-জীবনে ক্ষুধাতুর দৃষ্টিতে দ্রৌপদীর মধ্যে সেই নারী-স্বভাবকেই অহরহ সন্ধান করে ফিরেছেন। তাতেও তৃপ্তি নেই,—নারদকে ডেকে নারীর সেই একান্ত কাম্য পরিচয়কেই আশ্বাদন করতে চেয়েছেন শ্রীবৎস-চিন্তা, নল-দময়ন্তী, সত্যবান-সাবিত্রীর উপাখ্যান শুনে। মহারাজ রামচন্দ্র অযোধ্যার সিংহাসনে আসীন হয়ে সন্তান-সন্তবা সীতাকে বনবাস দিয়েছিলেন অকারণে; কিন্তু নিজের বনযাত্রার মুহূর্তে সীতার সান্নিধ্যকে উপেক্ষা করবার সাধ্য ছিল না তাঁর! নিত্যকালীন পুরুষের কামনার এই মর্মময়ী শাস্বত নারীমূর্তিকে এক মুহূর্তের ফলকে অখণ্ডরূপে বিবর্তিত করে তুলেছেন Living তাঁর গল্পে। ক্ষণ-জীবনের মুকুরে চিরন্তন জীবনাকাঙ্ক্ষার এই ব্যঞ্জনাই ‘The Wife’ গল্পকে ছোটগল্প করে তুলেছে। আর লক্ষ্য করতে হবে, গল্পের বস্তুগত অভিঘাতের চরম পরিণতি হিসেবেই শেষ মুহূর্তের আশ্বস্তি পূর্ণ ব্যঞ্জনা লাভ করতে পেরেছে। প্রত্যেক পট-পরিবর্তনের সঙ্গে লেজলির দুশ্চিন্তা, আক্ষেপ ও হতাশাকে শিল্পী নাটকীয় দৃঢ়বদ্ধতার মধ্যে তীব্র এবং সংস্কৃত করে তুলেছেন,—ঘনতম মুহূর্তে সেই বিপরীত সম্ভাবনার বিস্ফোরণের কেন্দ্রভূমিতে দাঁড়িয়ে আছে Mary-র অপ্রত্যাশিত অখচ একান্ত কাম্য আত্মোৎসর্জনের মধুরিমা। ছোটগল্প, আগেই বলেছি, সমকালীন বস্তুজীবনের বৃন্তে চিরন্তন জীবন-প্রত্যয়ের ব্যঞ্জনা।

অতএব, স্থলভাবে, ছোটগল্পের বহিরূপাদান দুটি :

(১) একটি গল্প,—সমকালীন জীবনের সঙ্গে যার সম্পর্ক আংশিক হলেও একান্ত ঘন-নিবন্ধ।

(২) দ্বিতীয়টি, গল্পের জীবন-ভূমির সঙ্গে শিল্পীর ভাব-লোকের একাত্মতা। আগের অধ্যায়ে বলেছি, এই দুয়ের সর্বাঙ্গীণ সমন্বয়ের সঙ্গম-মূলেই ছোটগল্পের শিল্প-ব্যাঙ্গনা। এমন অবস্থায় ছোটগল্পের সঙ্গে গল্পে রচিত অত্যাশ্চর্য প্রকারের কথাশিল্পের অল্প-বেশি সাদৃশ্য রয়েছে। ঐ সকল আপাতসদৃশ রচনা-শৈলীর মূলগত বৈশিষ্ট্য বিশদ করে দেখলে ছোটগল্প-সাহিত্যের অনির্বচনীয় ব্যাঙ্গনা-ধর্মের স্বতন্ত্র স্বভাব আরো স্পষ্ট হতে পারে।

ছোট আকারের গল্পের একটি সুপ্রাচীন রূপ ধরা পড়েছে উপকথায়। ইংরেজিতে এই শ্রেণীর গল্পকে 'Fable' বলা হয়েছে। Johnson বলেছিলেন : "A fable or apologue seems to be, in its genuine state, a narrative in which irrational, and sometimes inanimate are, for the purpose of moral instruction, feigned to act and speak with human interests and passions।"^{১০} আমাদের দেশে 'পঞ্চতন্ত্র', 'হিতোপদেশ' ঐ সব উপকথার স্বর্ণখনি; সোমদেবের সম্পাদিত গল্প-সংকলন 'কথাসরিংসাগর'-কে এই শ্রেণীর রচনার বিশ্বসাহিত্য্য বলা হয়েছে, ভারতের মাটিতেই এই গল্প-শৈলীর বিশেষিত বিকাশ ঘটেছিল। এখান থেকে পারস্য এবং আরব হয়ে ক্রমে এই শিল্পপ্রবাহ যুরোপের মাটিতে গ্রীস-এ প্রথম পদক্ষেপ করে। হোমারের বহু আখ্যায়িকায় ভারতীয় কথার সাদৃশ্য রয়েছে। সে যাই হোক, Boccaccio, Chaucer এবং La Fontane-এর মত শ্রেষ্ঠ যুরোপীয় সাহিত্যের প্রবর্তকেরা এই রচনা-শৈলীর দ্বারা প্রভাবিত যে হয়েছিলেন, তাতে সন্দেহ নেই।^{১১} 'ঈশপের গল্প' বলে এদেশে যা প্রচলিত আছে, তার অধিকাংশই আসলে ভারতের পুরাতন উপকথার ইংরেজি ভাষায় পরিবর্তিত সংস্করণের ভারতীয়-ভাষায় পুনরুৎপাদ।

ইংরেজি ভাষায় যাকে 'Parable' বলা হয়েছে, বাংলা 'রূপকথা' নামটি হয়ত তাদের পক্ষেই সুব্যবহার্য। Parable রূপক গল্প,—সে গল্পে একটি রূপের আধারে নূতনতর আদর্শবোধকে রূপকাকৃত করে রাখা হয়। বিশেষ করে ধর্মতত্ত্ব-জ্ঞাপক রূপক গল্পকেই parable বলা হত। 'বাইবেল'-এ 'Prodigal Son'-এর সুপ্রসিদ্ধ গল্পটি একটি উৎকৃষ্ট parable—এই গল্পটিকে ছোটগল্প-লক্ষণাক্রান্ত বলেও দাবি করা হয়েছে।^{১২} একালে রূপক-গল্প অর্থেই parable শব্দের সাধারণ ব্যবহার ঘটে থাকে।

'Fable' বা উপাখ্যান গল্প-সাহিত্যের সর্বদেশ-কাল-সাধারণ একটি বহু ব্যাপক

১০। 'Life of Gay':—'Encyclopaedia Britannica'-তে উদ্ধৃত। ১১। দ্রষ্টব্য :—N. M. Penzer (Ed.)—'The Ocean Stories'; (Translated by C. H. Tawney)—'Introduction' (New Ed.).

১২। দ্রষ্টব্য :—'Encyclopaedia Britannica.'

রূপাধার :—“A general term in usual acceptance of the word, for fictitious narratives, long or short, ancient or modern.”^{১৩}—এই অর্থে ‘Iliad,’ ‘Odyssey’, ‘রামায়ণ’ ও ‘মহাভারত’ উপাখ্যানের মহাসমূহ।—আধুনিককালে ছোটগল্প নামে পরিচিত বহু রচনাও আসলে এই উপাখ্যান শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। বস্তুতঃ ছোট আকারের ষণ্ডগল্প বা উপাখ্যানের পরিণতিতেই ছোটগল্পের জন্ম। স্বয়ং Irving লোক-প্রচলিত উপাখ্যানের ওপরে নির্ভর করে তাঁর ছোটগল্প-সাহিত্য রচনা করেছিলেন; নিজেই তিনি এ বিষয়ে নিঃসংশয় স্বীকৃতি রেখে গেছেন। একটি পত্রে Irving বন্ধুকে লিখেছিলেন : “I would give anything to be stretched on that sofa you talk of and to have the historical society collected round me. I could tell them such stories ! Since I left them I had fallen in with another old woman and have got from her a whole budget of tales.....I speak with confidence of my new stock of the stories, for I have tried them on several convocations of the most experienced little story-mongers in all Birmingham.”^{১৪}

Irving তাঁর গল্পের উপাদান সংগ্রহ করতেন প্রাচীন বৃদ্ধাদের কাছ থেকে,—সকল দেশেই এঁরা গল্পের চিরকালীন বিশ্বকোষ।^{১৫} কিন্তু ছোটগল্পকার Irving-এর শিল্পীর ভূমিকা এখানে নয়; সেই চিরাগত উপাখ্যানকে নিজ প্রাণের প্রত্যয়-রসে নিষিক্ত-সংহত করে এক অপরূপ ব্যঞ্জনা দিয়েছেন তিনি। বস্তুতঃ :—“The leisurely tale of the writing, old-style, has become the short story of to-day, in which nearly everything depends on narrative speed and the climacteric sensation.”^{১৬}—চরম মুহূর্তের এই আবেগ উৎসার (‘climacteric sensation’)-এর বৈশিষ্ট্যেই ছোটগল্প অপরাপর উপাখ্যান এবং বড়গল্প (Novelette) থেকে স্বতন্ত্র। ‘Ripvan Winkle’-এর গল্প প্রসঙ্গে উপাখ্যানের স্বভাব বিবৃত করে বলেছি। আর novelette বা বড়গল্প সম্বন্ধে প্রধান বক্তব্য, এই শ্রেণীর শিল্প-কৃতি উপন্যাসের সগোত্র। বড়গল্প ছোট আকারের উপন্যাস;—উপন্যাসের মতই ব্যাপ্তি, বৈচিত্র্য এবং জটিলতার বিবৃতি (narration) বড় গল্পেরও স্বভাব-বৈশিষ্ট্য, উপন্যাসের তুলনায় বড় গল্পের কাহিনীর (plot) আকৃতিই মাত্র সংক্ষিপ্ত। বহুমুখের ‘মুগলাদুরীয়’ এবং ‘রাধারানী’ বাংলা সাহিত্যে উৎকৃষ্ট বড় গল্পের নিদর্শন।

১৩। অদ্বৈত। ১৪। দ্রষ্টব্য :—‘Van Wyck Brooks—The World of Washington Irving’

১৫। Ernest Rhys and Dawson Scott. (Ed.)—‘Tale from Far and Near : ‘Foreword’

এই রচনা দুটিকে বন্ধিমের ছোটগল্পের পর্যায়ভুক্ত করা হয় ;—কারণ বন্ধিমের বিস্তারধর্মী রচনার তুলনায় এদের দীর্ঘতা অপেক্ষাকৃত কম। এমন কথাও বলা হয়েছে যে, প্রথমে ‘ইন্দিরা’, ‘যুগলাঙ্গুরীয়’, ‘রাধারাণী’ এবং ‘রাজসিংহ’ এই চারটিই ছোটগল্প ছিল ; পরে বন্ধিম ‘ইন্দিরা’ ও ‘রাজসিংহ’কে বৃহদায়তন উপন্যাসরূপ দিয়েছিলেন ; অতএব ছোটগল্প হিসেবে বাকী দুটিমাত্র রইল অবশিষ্ট। অর্থাৎ, ছোটগল্প যেন উপন্যাসেরই সংক্ষিপ্ত রূপ ! বারে বারে বলেছি, উপন্যাস আকারে ছোট হলে ছোটগল্প হয় না ;—হয় বড়গল্প। বন্ধিমের সংক্ষিপ্ত গল্প দুটি ঐ পর্যায়ে পড়ে। ‘যুগলাঙ্গুরীয়’তে কাহিনীর (plot) আপেক্ষিক সংক্ষিপ্তির সঙ্গে উপাখ্যান-স্থলভ একটি রহস্যময়তাও ছিল।—গল্পের শেষে ঘটনার নাটকীয় অভিঘাতের মুখে সেই রহস্যাবরণকে উন্মোচিত করা হয়েছে,—“রাজা কহিলেন, —‘হিরন্ময়ী, ইনিই তোমার স্বামী’

“হিরন্ময়ী চাহিয়া দেখিলেন—তঁহার মাথা ঘুরিয়া গেল—জাগ্রত-স্বপ্নের ভেদ-জ্ঞানশূন্য হইলেন। দেখিলেন পুরন্দর !

“উভয়ে উভয়কে নিরীক্ষণ করিয়া স্তম্ভিত উন্মত্ত-প্রায় হইলেন। কেহই যেন কথা বিশ্বাস করিলেন না।”

এই চরম মুহূর্তেও গল্পের পটক্ষেপ করে বন্ধিমের তৃপ্তি নেই ; সেমুহূর্ত যত গভীর-অতলান্তই হোক, বন্ধিমের পূর্ণ জীবনায়নের সাধনায় তার কোনো মূল্য নেই। ‘চন্দ্রশেখরে’ ‘অগাধ জলে সাতার’-এর চরম সৌন্দর্যবিন্দুকে তিনি ভেঙে বিচূর্ণ অনায়াসে করে দিতে পারেন ‘যোগবল’ না ‘Psychic Force’-এর জীবন-জিজ্ঞাসায়। এখানেও বন্ধিম তাই করেছেন ;—হিরন্ময়ী-পুরন্দরের পরম মিলনের মুহূর্তকে পূর্ণতার পরিচিতি দিয়েছেন নিতান্ত স্থূল ঘটনার মাধ্যমে পূর্বকথার রহস্যাবরণ দীর্ণ করে। এক নিম্নাসে যত কথা বলা যায়, তাতেও সব কথা বলা হ’ল না ; তখন হিরন্ময়ীকে দিয়ে বন্ধিম নতুন প্রশ্নের সূত্র রচনা করলেন ; সকল প্রসঙ্গ, সকল কোঁতুহল আগাগোড়া শেষ করে তবেই তিনি থামতে পেরেছেন।

তাছাড়া নাটকীয় জটতার মধ্যে গল্পের সমাপ্তি বিহিত যদি হত-ও, তবু ‘যুগলাঙ্গুরীয়’ ছোটগল্প হতে পারত না। কারণ ছোটগল্পের আঙ্গিকের মূলে তার ভাবগত স্বভাব-বৈশিষ্ট্যের প্রণোদনা রয়েছে। শিল্পীর চেতনালীন নিশ্চিত প্রত্যয়ের কেন্দ্রবিন্দুতে জীবন-চিহ্নের সংবৃতির সহজ প্রবণতাই সে বিশিষ্টতার মূল। অতএব চলমান জীবন-ভূমির প্রতি ভারসম প্রত্যয়ের একান্ততা স্রষ্টার চিন্তে যতদিন জাগেনি, ছোটগল্প-কলার সহজ স্ফূর্তি ততদিন পর্যন্ত সম্ভব নয়। বন্ধিমের শিল্পি-চেতনার মূলে একটি জীবন-বিশ্বাস ক্রমশ বিকশিত হয়ে উঠছিল ;—তার সমকালীন বাংলার নাগরিক সমাজের সার্বিক আদর্শ-

সংঘাতের মধ্যেই সেই বিশ্বাসের উদ্ভব ও প্রতিষ্ঠা।^{১৬} বন্ধিমোক্তর বাঙালি সমাজে শিল্প-ব্যক্তির আত্মস্থতার মধ্যে সেই জীবন-প্রত্যয় সংশয়হীন অবিচল আদর্শের রূপ লাভ করেছে। তারই ফল,—বন্ধিমোক্তের হাতে বাংলা উপন্যাস-সাহিত্যের দার্শনিক জীবন-পরিচয় পূর্ণ অভিব্যক্তি পেয়েছে। আর বন্ধিমোক্তর কালে রবীন্দ্রনাথের হাতে সংঘাতময় জীবনের দ্বন্দ্বাতীত পরিণাম-প্রত্যয়ের মধ্যে বাংলা ছোটগল্প-কলা প্রথম সার্থক মুক্তি পেয়েছে।

এই প্রসঙ্গে শিল্প-ব্যক্তির আত্মস্থ জীবন-প্রত্যয়ের বিশদ পরিচায়ন প্রয়োজন। জীবন সম্বন্ধে একটি অবিচল প্রত্যয় বলতে অপরিহার্যভাবে কোনো নিবন্ধ সমাজ-ব্যবস্থার কথা কল্পনা করার কারণ নেই। বস্তুত বহু উৎকৃষ্ট ছোটগল্প জীবনাদর্শের সংঘাতময় পটভূমিতে জন্মলাভ করেছে,—রবীন্দ্রনাথের ‘নষ্টনীড়’ তাদের মধ্যে একটি। ‘চোখেরবালি’ উপন্যাস এবং ‘নষ্টনীড়’ গল্পের রচনা ও প্রকাশকাল প্রায় অভিন্ন। কাহিনী দুটিতে জীবন-সমস্তার মূলগত স্বভাবও প্রায় এক,—পরিবার-কেন্দ্রিক সমাজ-মূল্যবোধের চিরাগত ভূমিকায় ব্যক্তি-স্বাতন্ত্র্যময়ী নবীন নারীর আত্মবিকাশ ও প্রতিষ্ঠার সমস্তা দুটি কাহিনীরই প্রাণ। এমন অবস্থায় উপন্যাসের কলা-কৃতির বিচারে ‘চোখেরবালি’ যত পূর্ণাঙ্গ, ছোটগল্প হিসেবে ‘নষ্টনীড়’ তার চেয়ে অনেক বেশি সার্থক। ‘চোখেরবালি’ সম্বন্ধে শ্রেষ্ঠ অভিযোগ,—সুবিপুল গ্রন্থের অপার বিস্তৃতি ও জটিলতাকে রবীন্দ্রনাথ একমুহূর্তে হ্রস্ব ও সরল করে ফেলেছেন অকস্মাৎ;—বিহারীর কণ্ঠে বিনোদিনীর স্বীকৃতির মুহূর্তে গল্প হঠাৎ এসে থেমে গেছে। উপন্যাসেব ক্ষেত্রে কাহিনীর এই আকস্মিক ত্ত্বতা জীবনের আদি-অন্তে পরিপূর্ণ পরিচয় লাভের আকাঙ্ক্ষাকে আহত করে। নর-নারীর জীবনমূলা সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের নিবন্ধ প্রত্যয় চরম পরিণতির মুখে গল্পের রাশ টেনে ধরেছে,—উপন্যাসকে করেছে হঠাৎ সমাপ্ত।

কিন্তু কবি-শিল্পীর এই অবিচল জীবন-প্রত্যয়ই ‘নষ্টনীড়’-এর ছোটগল্প-রূপকে পূর্ণাঙ্গ হ্রস্ব করেছে। ধনীর দুলাল ভূপতির অনবধানের মধ্যে কখন যে তার “বালিকা বধু চারুলতা ধীরে ধীরে যোবনে পদার্পণ” করেছিল, সে খবর রাখবার উপায় ছিল না তার,—নিজ ব্যয়ে প্রকাশিত খবরের কাগজের সম্পাদনায় সে তখন নেশাগ্রস্ত। ধনীগৃহের বধু চারুলতার নিজের হাতে করবার মত কাজও প্রচুর ছিল না।—অতএব, “ফলপরিণামহীন ফুলের মতো পরিপূর্ণ অনাবশ্যকতার মধ্যে পরিশ্রুত হইয়া উঠাই তাহার চেষ্টাশূন্য দীর্ঘ দিনরাত্রির একমাত্র কাজ ছিল।” কিন্তু জগতে ফলকামনাই ফুলের স্বভাব-ধর্ম;—সেই পরম পরিণামের আকাঙ্ক্ষায় উপযুক্ত মধুপের আগমনপথে সে উন্মুখ হয়ে থাকে নিজের মর্মমূলে।

১৬। ত্রুট্য :—ভূদেব চৌধুরী—‘বাংলা সাহিত্যের ইতিকথা’ (দ্বিতীয় পর্ধ্যায়—চতুর্থ সং) ‘বাংলা সাহিত্যের যৌবন-মুক্তি—বাংলা উপন্যাস’।

চাকর জীবনে ভূপতির উপেক্ষার ভার লাঘব করতে এল দূর সম্পর্কের দেওর অমল,—কিন্তু নারীর মৌল আকাজ্জার পথ বেয়ে ক্রমে যে সে চাকর হৃদয়ের গোপন গহনে এগিয়ে আসছিল, দুজনের কেউই সে খবর রাখেনি। তাহলেও চাকর নারী-চেতনার মর্মভলে অমল একচ্ছত্র হয়ে উঠেছিল;—ভূপতি হয়েছিল চির-নির্বাসিত। সে খবর প্রথম আবিষ্কার করল স্বয়ং ভূপতিই,—খবরের কাগজের বেসাতিতে সর্বস্ব হারিয়ে সে চাকরকে জড়িয়ে ধরতে এসেছিল। সেই চরম মুহূর্তে তাকে আবিষ্কার করতে হল,—সেখানেও তার ভরাডুবি হয়ে গেছে। দাম্পত্য-সম্পর্ক বিবাহের মস্তোচ্চারণ, বা একসঙ্গে জীবন যাপনের আবশ্বিক ফল নয়; দাম্পত্য একটি ‘আর্ট’—এখানে স্বামি-স্ত্রীর হৃদয়ের সম্পদ দিয়ে প্রেমের দেউল নিত্য নূতন করে সাজাতে হয়। এই সাধনায় কোথাও অবধানের ক্রটি ঘটলে প্রেমের দেবতা জীবনের ওপরে চরম প্রতিশোধ নেন;—রবীন্দ্রনাথ তাঁর নিজের কালের জীবনকে এই সত্য উপলব্ধির পরিচয়টুকু দিতে চেয়েছিলেন ‘নষ্টনীড়’ গল্পের মধ্যে। কিন্তু এই প্রতিশোধের চিত্রাকনে লেখনীকে তিনি হঠাৎ স্তব্ধ করেছেন। ঘরে-বাহিরে জীবনের ভরাডুবির খবর নিয়ে সর্বনাশ-আহত ভূপতি চাকর ঘর থেকে বেরিয়ে আসছিল;—ঠিক ঐ সময় ঝড়ের মত চাকর ঘরে যাবার মুখে অমল ভূপতির চেহারা দেখে আঁতকে উঠেছিল। কিন্তু চাকর কাছে সে কথা পাড়তেই উপেক্ষাভরে সে তা এড়িয়ে গেল। ভূপতির কথা ভাববার অবকাশ নেই তার,—চাকর মধ্যে সে মন চিরতরে রুদ্ধ হয়ে গেছে; সেই মুহূর্তে হঠাৎ এই খবর আবিষ্কার করে অমল অভিভূত হয়ে পড়ল।—সে “একবার তাঁর দৃষ্টিতে কিছুক্ষণ চাকর মুখের দিকে চাহিল—কী বুঝিল, কী ভাবিল জানি না। চকিত হইয়া উঠিয়া পড়িল। পর্বত পথে চলিতে চলিতে হঠাৎ এক সময়ে মেঘের কুয়াশা কাটিবামাত্র পথিক যেন চমকিয়া দেখিল, সে সহস্র হস্ত গভীর গহ্বরের মধ্যে পা বাড়াইতে যাইতেছিল। অমল কোন কথা না বলিয়া একেবারে ঘর হইতে বাহির হইয়া গেল।”

এ-চমক কেবল অমলের নয়। ‘নষ্টনীড়’ গল্পের স্রষ্টারও। নারীর কল্যাণমূর্তিতে একান্ত প্রত্যয়ান্বিত কবি রবীন্দ্রনাথ, অমল ও চাকর জীবন-পরিণতিকে আরো দূরে টেনে নিতে পারেন নি—স্তব্ধ করে দিয়েছেন চাকর আত্মদর্শনে-অভিভূত অসহায়তার ব্যঞ্জনার মধ্যে। ‘নষ্টনীড়’ ‘পোস্টমাস্টার’-এর চেয়ে ছোটগল্প হিসেবে উৎকৃষ্ট। রতনের জীবন-বেদনার অতলস্পর্শতাকে সর্বাতিশায়ী ব্যাঙ্গনা দেবার জন্তে কবিকে নিজের কথার মালা গাঁথতে হয়েছে। কিন্তু ‘নষ্টনীড়’ গল্পের পরিসমাপ্তিতে চাকর কণ্ঠে—“না থাক্”—এই একটিমাত্র উক্তি নাটকীয় সংক্ষিপ্তি ও সংহতির গভীর ফলকে এক বিড়ম্বিত নারী-জীবনের আমূল জটিল রূপকে প্রাণ-ব্যাঞ্জিত করে তুলেছে।

অতএব, দেখছি, এক যুগসন্ধির সমাজ জটিলতার ট্রাজিক ফলশ্রুতিটুকুই

‘নষ্টনীড়’ গল্পের বিষয়বস্তু। রবীন্দ্রনাথ নিজে ছিলেন এই ভারসমতাহীন সমাজের অগ্রতম সামাজিক। কিন্তু সেই ভঙ্গুরতার মধ্যেও মহত্তর জীবন-পরিণাম সম্বন্ধে তাঁর কবিত্বের অটুট প্রত্যয় গল্পের কাঠামোকে নিত্যকালীন জীবনধর্মের সঙ্গে মানব-রসে অস্থিত করেছে।

১৮৩৪ খ্রীস্টাব্দে রুশ সাহিত্যের দুটি বিখ্যাত ছোটগল্প প্রকাশিত হয়েছিল। একটির লেখক পুশ্‌কিন,—গল্পের নাম ‘The Queen of Spades’; আর গোগোল লিখেছিলেন ‘The Cloak’ পুশ্‌কিন রুশভাষার শ্রেষ্ঠ কথাসাহিত্যিক; কিন্তু গোগোল-এর ‘The Cloak’ গল্প রচনার পর থেকে রুশীয় ছোটগল্প তার স্বাতন্ত্র্যের নিজস্ব রূপ খুঁজে পেয়েছে। রুশ লেখক একজন নাকি বলেছিলেন, “আমরা সবাই গোগোলের ‘ক্লোক’ থেকে জন্ম নিয়েছি।”^{১১} এর কারণ সম্বন্ধে বলা হয়েছে: “The Cloak for the first time strikes that truly Russian note of deep sympathy with the disinherited.”^{১২}

রুশদেশে তখনো ‘ভার’-এব আধিপত্য চলেছে; একদিকে ধনতান্ত্রিক শক্তির যথেষ্টাচার-স্ফোত দস্ত,—অপরদিকে সর্বভাৱা জনের নগ্ন লোলুপতা;—সমাজের উভয় পর্ষায়েই জীবনের পঙ্কিল নর্দমা তৈরি হচ্ছিল। পুশ্‌কিন-এর গল্পেও তার পরিচ্ছন্ন ছবি রয়েছে। কিন্তু গোগোল ঐখানেই থামেন নি; সেই বিনষ্টির যুগেও আর্থিক দৈন্যের অন্তরালবর্তী মানবিকতার বিপন্ন আকৃষ্ট রূপটিকে রক্তক্ষরা সমবেদনার ভাষায় জীবন্ত করে তুলেছেন। স্বৈরাচারী সমাজের পীড়নে মানবতার মহানিপাতকে প্রতিরোধ করবার সংগ্রামী প্রত্যয় গোগোলের গল্পকে একটি সর্বদেশকালীন ট্রাজিক ব্যঙ্গনা দিয়েছে। উত্তরাধিকারহীন মহুষ্যের প্রতি এই মমতাময় বিশ্বাসই রুশীয় ছোটগল্পের প্রাণকেন্দ্র।

এই অর্থেই বলেছি, সংগ্রাম অথবা শাস্তি, অসাম্য অথবা সমতামূলক যে-কোনো জীবনের ভূমিতে শিল্পি-ব্যক্তির দৃঢ় জীবন-প্রত্যয় ছোটগল্পের ক্ষণ-মুকুরে চিরন্তনতাময় জীবনছবিকে বিস্তৃত করে থাকে। এই প্রসঙ্গে ছোটগল্প এবং ব্যক্তিত্ব-চিহ্নিত প্রবন্ধ-(‘Essay’)-সাহিত্যের সাদৃশ্য এবং পার্থক্যও যুগপৎ লক্ষণীয়। ব্যক্তিত্ব-ধর্মী প্রবন্ধের একমাত্র বিষয়বস্তু স্রষ্টার ধ্যানী ব্যক্তিত্বের আত্ম-উপভোগ। যে-কোনো বিষয়ের গল্প, বর্ণনা বা বিবৃতি যা-কিছুই থাক না কেন, সকল কিছুকে উপলক্ষ্য করে স্রষ্টা সেখানে নিজেকেই আত্মদান করেন। অতীন্দ্রিক বলেছি, ছোটগল্প-লেখকের ব্যক্তিত্ব-নিহিত

১১। ট্রষ্টব্য :—T. Seltzer (Ed.)—‘Best Russian short stories,’—Introduction.

১২। তদেব।

জীবন-প্রত্যয়ের অবিচলতাই ছোটগল্পের পরিণামী রসব্যাঞ্জনা সৃষ্টি করে থাকে। কলে অনেক সময়ে ব্যক্তিত্ব-ধর্মী প্রবন্ধ সাহিত্যকেও ভুল করে ছোটগল্পের অভিধায় তুলে ধরা হয়। Nathaniel Hawthorne-এর 'Twice Told Tales'-এর অনেক কয়েকটিই যে 'Essay', Edgar Allen Poe সে কথা স্বীকার করেছেন।^{১১} অতএব রবীন্দ্রনাথের প্রথমতম একটি ছোটগল্প 'রাজপথের কথা' 'রাজপথ' নামে প্রথমে 'বিচিত্র প্রবন্ধ'র অন্তর্ভুক্ত হয়েছিল।^{১২} Hawthorne-এর 'Twice Told Tales'-এ, Poe বলেছেন, 'Sunday at Home' একটি উৎকৃষ্ট 'Essay'। লেখাটি খুলেই দেখব—Hawthorne রবিবারের সারাদিন নিজের নিঃসঙ্গ জানালায় বসে রাস্তার পরপারের গীর্জার জনসমাগম দেখছিলেন,—আর তাঁর নিভৃত মন দোলায়িত হয়ে উঠছিল ভাবনায় ভাবনায়! একক মনের সেই ব্যক্তিগত ভাবনার কম্পনই 'Sunday at Home'-এর একমাত্র আশ্রয় উপাদান। অপর দিকে 'রাজপথের কথা'তেও অসীমভিসারী রবীন্দ্র-কবি-ব্যক্তিত্বের স্বতন্ত্র বৈশিষ্ট্যের স্বরূপ ব্যাঞ্জনা পেয়েছে। নিজের দেশকালকে আশ্রয় করে অনন্ত দেশ-কালের মধ্যে নিজেকে প্রসৃত করে দেবার,—সীমার সঙ্গে অসীমের অন্তরঙ্গ অবিচ্ছিন্ন মিলন সাধনই রবীন্দ্র-কবি-ব্যক্তিত্বের শ্রেষ্ঠ আকাজক্ষা। রাজপথের ধূলিকণার সঙ্গে নিজের আত্মার আকাজক্ষাকে একান্ত সম্পৃক্ত করে রবীন্দ্রনাথ 'রাজপথ'র বকলমায় নিজের আত্মকথাই বলেছিলেন। এই অর্থে 'রাজপথের কথা' একটি ব্যক্তিত্ব-ধর্মী সাহিত্য-প্রবন্ধ। কিন্তু নিজের সীমাতেই নিজেকে নিয়ে কবি বদ্ধ থাকেন নি;—একটি বালিকার দুঃখকে,—যে বালিকার 'টোটুটি কথা কহিবার টোটু নহে', যার বড়ো বড়ো চোখ দুটি সন্ধ্যার আকাশের মতো বড়ো মানভাবে মুখের দিকে চাহিয়া থাকিত,—সেই বালিকার দুঃখকে নিজের আর্ত আকাজক্ষার সূত্রে গেঁথে অনন্তজীবনের বেদনাবিন্দুভাঞ্জে ব্যঞ্জিত করে তুলেছেন সেই ছোট জীবনের মুকুরে। তাই—উপেক্ষিতা বালিকার মর্ম-ফলকে অনন্তজীবনের ক্ষণ-বিন্দু বলেই—কবি-কথার প্রাধান্য সত্ত্বেও 'রাজপথের কথা' ছোটগল্প।

অতএব, ছোটগল্প-কলা ও তার ভাব-স্বরূপের মিয়ামক উপাদান দুটি;—(১) বস্তুময় জীবন-ভূমি এবং (২) স্রষ্টার ব্যক্তিগত উপলব্ধির প্রত্যয়-ব্যাঞ্জনা। জীবন-পটভূমির বিবর্তন এবং স্রষ্টার ব্যক্তি-স্বভাবের পরিবর্তনের সূত্র অল্পসারে ছোটগল্পের রূপ-শৈলী ও ভাব-স্বরূপেরও বিবর্তন-পরিবর্তন ঘটে থাকে। বাংলা ছোটগল্প আলোচনার পূর্বভূমিতে এই সিদ্ধান্তের সত্যতা চিরস্মরণীয়।

১১। দ্রষ্টব্য :—Ed. A. Poe—Nathaniel Hawthorne—Works of Edgar Allen Poe, Vol. III. ২০। দ্রষ্টব্য :—রবীন্দ্রনাথ 'বিচিত্র প্রবন্ধ' ('রবীন্দ্র রচনাবলী'—৫ম-গ্রন্থপরিচয়)।

পঞ্চম অধ্যায়

বাংলা ছোটগল্প : জন্মকথা

শিল্পের জগতে সুবিস্তৃত কলা-রূপ কালের হাতের রচনা। মহাকাল অনন্ত জীবনের মহাশিল্পী;—তঁার চারণ-পথে জীবনের বিবর্তমান রূপ কেবলই নিত্য-নতুন এবং বিচিত্র হয়ে উঠেছে।

এই নিয়ত বিকাশমান জীবন-স্বভাবের নব নব অতুভবকে আশ্বাসন করবার আকাঙ্ক্ষা থেকেই মানুষের হাতে শিল্প-সাহিত্যের সৃষ্টি। আবার জীবন-অতুভবের অভূতপূর্বতাই নতুন ভাবনার সঙ্গে নবান রূপ-রচনার পথেও শিল্পীর চৈতন্যকে উদ্বুদ্ধ করে তোলে। এদিক থেকে সূচিহিত জীবন-চিন্তা সুবিস্তৃত নতুন কলাঙ্গিকের জন্ম দিয়ে থাকে। অতএব কালের হাতে একটি বিশেষিত জীবন-রূপ যতক্ষণ পর্যন্ত পূর্ণ অবয়ব না পাচ্ছে,—যতক্ষণ সেই জীবন সম্বন্ধে শিল্পী ও তাঁর সমকালীন চিন্তা স্পষ্ট-সংজ্ঞক হতে না পারছে, ততদিন পর্যন্ত সেই বিশেষ জীবন-স্বভাবের পরিব্যঞ্জক নতুন রূপাঙ্গিকের জন্ম সম্ভব নয়। আগের আলোচনায় দেখেছি, শেক্সপীয়রের নাট্য-সাহিত্যে উপন্যাসের অনেক কয়টি উপাদান পূর্ণ বিকশিত হয়ে থাকলেও তাঁর একটি রচনাও উপন্যাস হয়ে ওঠে নি; কারণ উপন্যাস-কলা সৃষ্টির উপযোগী জীবন-প্রচ্ছদ শেক্সপীয়রের যুগের ইংলণ্ডে গড়ে ওঠে নি।

এ-সব কথাই পূর্বে বিশদ আলোচিত হয়েছে। তা হলেও দেখব, সাহিত্য-শৈলীর ইতিহাসে পূর্বাগম নিত্যন্ত দুর্লভ নয়; মহাকাব্যের মধ্যে নাট্যকলার অপূর্ণ অঙ্কুর আশ্রয়গোপন করে আছে,—উপন্যাসের অগঠিত আধারে লুকিয়ে আছে ছোটগল্পের অস্বচ্ছ সম্ভাবনা;—এমন অবস্থাকে নেহাৎই কাকতালীয় বলা চলে না। কালের প্রগতির ধারায় জীবন নিছক নব জন্মলাভই করছে না; অর্থাৎ, তার পুরাতন পরিচয় একেবারে লুপ্ত হয়ে গিয়ে আবার এক আমূল নতুন রূপ দেখা দেয় না। বরং পুরাতনের সূপ্ত অগঠিত অঙ্কুরই নতুন বিকাশ ও পরিণতি খুঁজে পায় কালে কালে। এমন অবস্থায় জীবনের সকল পর্যায়ের মধ্যেই তার সব কটি উপাদান নিহিত রয়েছে;—সত্যোজাত শিশু-দেহের গভীরে যেমন গোপন থাকে তার শৈশব-বাল্য-কৈশোর-যৌবন-প্রৌঢ়ীয় ক্রম-বিকাশের সম্ভাবনা। কালের প্রভাবে মানবদেহের তারসম অবস্থাকে ছাপিয়ে কখনো শৈশবের, কখনো বা বাল্য ইত্যাদির বিশেষ লক্ষণ একান্ত হয়ে ওঠে। তখনই ঐসব অবস্থা আমাদের বোধগম্য হয়। কিন্তু দূরদৃষ্টি যার আছে, তিনি ‘শিশুর মধ্যেই ভবিষ্যৎ

পিতা'কে প্রত্যক্ষ করতে পারেন; অর্থাৎ শিশুর অবচেতনার মধ্যে পিতৃস্থ লক্ষণের যে-সব উপাদান আচ্ছন্ন হয়ে আছে, দূরদর্শনিতার অল্পভূতির আলোকে কচিং-কখনো তা পূর্ব-আভাসিত হয়ে ওঠে। এইভাবেই কোনো কোনো সার্থক শিল্পীর রচনার অতলে অনাগত কালের কলা-শৈলীর সম্ভাবনা কচিং কখনো ব্যঞ্জিত হয়ে থাকে। ছোটগল্প-রূপ সম্বন্ধেও এই নিয়মের ব্যতিক্রম হয়নি:—“The short story has always existed, though it was not until the 19th century, that the art of writing it was consciously practised. As Sophocles said of Aeschylus, these early authors of short stories did the right thing without knowing why.”^১

‘নিউ টেস্টামেন্ট’-এ ‘Prodigal Son’-এর গল্পকে অনুরূপ অবচেতন ছোটগল্প রচনার একটি নিদর্শন বলে উল্লেখ করা হয়েছে। কিন্তু ছোটগল্পের রূপান্তরিক সেই অসচেতন লেখায় পূর্ণায়ত হতে পারেনি, এ-কথা বলাই বাহুল্য। অধ্যাপক বল্ডুইন Boccaccio-র ‘Decameron’-এর দ্বিতীয় দিনের দ্বিতীয় গল্প এবং নবম দিনের ষষ্ঠ গল্পকেও ছোটগল্পের পর্যায়ভুক্ত করতে চেয়েছেন;—সারাটি বই-এর ১০০টি গল্পের মধ্যে, তাঁর মতে, ঐ দুইটিই কেবল ‘যথার্থ’ ছোটগল্প।^২ কিন্তু লক্ষ্য করলেই দেখব, ঐ গল্প দু’টিতেও জীবনবোধের অল্পভূতি নিবিড়ভাবে কেন্দ্রিত হতে পারেনি কোথাও;—অনির্বচ্য ব্যক্তনাথমিতার তো প্রশ্নই ওঠে না। এমন কি, উনিশ শতকে Irving-এর রচনাতেও দেখেছি ছোটগল্পের রূপান্তরিক এবং ভাব-ব্যঞ্জনা সর্বত্র সুপরিণতি লাভ করেনি। আগেই বলেছি, ছোটগল্প লিখবার জগতই Irving গল্প লেখেননি; এ-ধরনের উদ্দেশ্য নিয়ে কোনো যথার্থ-শিল্পীই রচনায় ব্রতী হন না। ভাবাহুপ্রেরিত শিল্পীর মনে রূপের বিদ্যাস ঘটে স্বতঃস্ফূর্তির অজ্ঞাত পথ বেয়ে। Irving-এর বেলাতেও তাই হয়েছিল,—প্রথমে তাঁর গল্পগুলি কেবল উপভোগ্যতার উদ্দেশ্যেই রচিত হয়। ক্রমশ সেই নির্বিশেষ আকাজ্জক সূচিহিত অবয়বের মধ্যে বিশেষিত হয়েছে। সব শেষে, কাহিনী (plot) বা নাটকীয় অভিঘাত (dramatic action)-এর প্রতি লক্ষ্য মাত্র না করে পাঠকের মনে-তিনি একটি সবিশেষ মনোভাবনা (mood),—একটি আবেগ-কম্পিত পরিবেশ (atmosphere*) রচনা করে তুলেছেন।^৩

কিন্তু Irving-এর রচনাতেও ছোটগল্প তার পূর্ণাঙ্গ-স্বাতন্ত্র্যে দীপ্ত হয়ে ওঠেনি;—তার জন্ম কালের হাতের পরিমার্জনা, তথা সচেতনতার জীবন-চিন্তা বিকাশের অপেক্ষা ছিল। Irving-এর নিজের দেশে Edgar Allen Poe এবং যুরোপের পূর্ব প্রত্যন্তে

১। দ্রষ্টব্য:—‘Encyclopaedia Britannica’—‘Short Story’.

২। দ্রষ্টব্য:—তদেব। ৩। দ্রষ্টব্য:—তদেব।

রুশ-শিল্পী Gogol ছোটগল্পের কলা-কৌতিকে প্রথম পূর্ণ পরিণতি দিলেন। কোতুকের কথা এই, শিল্পী দুজনেরই জন্মসাল অভিন্ন,—১৮০২ খ্রিস্টাব্দ। কিন্তু Irving থেকে পো-গোগোল-এর কাল পর্যন্ত প্রতীচ্য পৃথিবীতে অসংখ্য ছোটগল্প এবং গল্প-লেখকের অভ্যুদয় ঘটেছে। ছোটগল্প-রচনার প্রথম পর্যায়ে এঁদের ভূমিকাও অবিস্মরণীয়।

সকল সৃষ্টির পেছনেই প্রয়োজনের তাড়না রয়েছে। সাহিত্যের জগতে সেই প্রয়োজন-বুদ্ধির বিকাশ স্বীকৃত। শিল্পীর মনোলোকে নবজীবন-বোধের তাড়না নবীন সৃষ্টির পথকে অব্যাহত করে;—তার গোপন প্রক্রিয়া চলে লোকচক্ষুর অন্তরালে। আর একদিকে পারিপার্শ্বিক জীবনের লোক-গ্রাহ্য প্রয়োজনের প্রভাবও শিল্পীর ওপরে কম নয়। যুরোপ ভ্রমণকালে আর্থিক প্রয়োজন অ-পরিহার্য না হলে Irving তাঁর 'Sketch Book'-এর গল্প কবে লিখতে শুরু করতেন বলা দুষ্কর। শুধু তাই নয়, Irving-এর সমকালে এবং তারপরে ছোট আকারের গল্প লেখার এক নতুন প্রয়োজন আমেরিকায় একান্তভাবে দেখা দিয়েছিল অজস্র প্রকাশিত সাময়িক সাহিত্য-পত্রিকার তাগিদে। প্রাক্-পো যুগের অসংখ্য অখ্যাত ছোটগল্প-রচয়িতার প্রেরণা-উৎস ছিল এখানেই।

বাংলা সাহিত্যেও ছোটগল্পের প্রথম অসচেতন বিকাশ সাময়িক সাহিত্য-পত্রিকার প্রয়োজনের পথ বেয়ে। সংক্ষিপ্ত পরিসরের সীমায় সাহিত্যের সকল শাখারই একটি ভ্রম-হলেও পূর্ণাঙ্গ আশ্বাদন পরিবেশন করা সাময়িক সাহিত্য-পত্রের সাধারণ উদ্দেশ্য। উপন্যাসের আধারে গল্প-রস পূর্ণাঙ্গ হলেও সাময়িক পত্রিকার বহু-রুচি-চারণের পক্ষে তার পরিধি অতিমাত্রিক। অতএব সীমিত পরিসরে অমুঝুভিহীন সম্পূর্ণ গল্প পরিবেশনের আকাঙ্ক্ষাতেই ছোট আকৃতির উপন্যাস বা বড়গল্প (Novelette)-জাতীয় রচনা বাংলা সাহিত্যে বহুল প্রচলিত হয়ে পড়ে। এই সব ছোট আকারের গল্পের বাহুল্য থেকেই শিল্পীর অবচেতনতার মধ্যে অজ্ঞাত মুহূর্তে বাংলা ছোটগল্প প্রথম জন্মলাভ করে। অতএব বাংলা ছোটগল্পের প্রথম জনয়িতা যিনিই হোন না কেন, সাময়িক সাহিত্য-পত্রিকাই তার প্রথম যথার্থ ধাত্রী।*

বাংলা ভাষায় সাহিত্য-সাময়িক হিসেবে 'বঙ্গদর্শন' কেবল নতুন যুগের পথিকৃৎ-ই নয়; নবজীবনের ধারাবাহকও। ১২৭৯ বাংলা সালের প্রথমাবধি 'বঙ্গদর্শন'-এর প্রকাশ বাঙালির রস-বাসনা ও জ্ঞান-পিপাসার ক্ষেত্রে এক বৈপ্লবিক বৈশিষ্ট্যের সূচনা করেছিল। বস্তুত 'ভারতী', 'সাধনা', 'হিতবাদী', 'নবজীবন', 'সাহিত্য' ইত্যাদি উনিশ শতকের শ্রেষ্ঠ সাহিত্য-পত্রিকার অজস্র প্রবাহ 'বঙ্গদর্শন'-এর জীবন-প্রেরণারই উৎসজাত। তাছাড়া

শুধু সেকালেরই নয়, একালের সাহিত্য-পত্রিকাবলীও অনেকাংশে ‘বঙ্গদর্শন’ের ভাব ও আদিকগত আদর্শ আজ পর্যন্ত অম্লসরণ করে চলেছে। ছোট আকৃতির গল্প রচনা, তথা ছোটগল্প লেখারও প্রয়োজন-প্রেরণা প্রথমে যুগিয়েছে এই ‘বঙ্গদর্শন’ই।

প্রথম বর্ষের (১২৭২) ‘বঙ্গদর্শন’ে বঙ্কিমচন্দ্রই প্রথম ছোট আকারের গল্প লিখলেন,— ‘ইন্দিরা’।^৫ বড় উপন্যাস ‘বিববৃক্ষ’ শেষ হয় ঐ বছরের কান্তন মাসে। সুদীর্ঘ অম্লবৃত্তি-খণ্ডিত সেই উপন্যাসের পরে ‘ইন্দিরা’ একটিমাত্র সংখ্যায় সমাপ্ত। ১২৮০ সালের বৈশাখ সংখ্যায় প্রকাশিত হল আত্মজ সম্পূর্ণ ‘যুগলাঙ্গুরায়’। ‘যুগলাঙ্গুরায়’ এবং ‘ইন্দিরা’কে ‘বঙ্গদর্শন’ে ‘উপন্যাস’ নামে পরিচায়িত করা হয়েছে। পূর্বের অধ্যায়ে আমরাও বলেছি, গল্প হুঁটি উপন্যাস-ধর্মী রচনা,—বড়গল্প। ‘বঙ্গদর্শন’ে প্রকাশিত সংক্ষিপ্ত গল্প-রচনাবলীর অনেক কয়টিকেই বঙ্কিম পরে দীর্ঘ-সম্পূর্ণ রূপ দিয়েছেন। উপন্যাস রচনাই তাঁর শিল্পচরিত্রের স্বধর্ম ছিল; ছোটগল্প তিনি একটিও লিখতে পারেননি। তবু যে ‘বঙ্গদর্শন’ের জন্ম ছোট আকারের গল্পও তাঁকে লিখতে হয়েছিল, এর থেকেই ছোটগল্প রচনার বহিঃপ্রেরণা হিসাবে সাময়িক পত্রের প্রভাব অনুমান করা যেতে পারে।

বলা হয়েছে,^৬ প্রথম সার্থকনামা বাংলা ছোটগল্পও আবির্ভূত হয়েছিল ‘বঙ্গদর্শন’ের পৃষ্ঠাতেই। গল্পটির নাম ‘মধুমতী’, প্রকাশকাল ১২৮০ সালের জ্যৈষ্ঠ মাস [‘বঙ্গদর্শন’, ২য় খণ্ড, ২য় সংখ্যা]। গল্পের নীচে লেখকের নাম লিখিত আছে ত্রীপুঃ—ইনি ছিলেন বঙ্কিম-সহোদর পূর্ণচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়। ‘মধুমতী’ বাংলা সাহিত্যের প্রথম যথাধনামা ছোট-গল্প, কিন্তু তা স্রষ্টার অবচেতন মনের রচনা। ‘বঙ্গদর্শন’ে রচনাটিকে ‘উপন্যাস’ নামে পরিচিত করা হয়েছে। মূল গল্পাংশে বঙ্কিমচন্দ্রের বিভিন্ন কাহিনীর প্রভাব অনায়াসে চোখে পড়বে,—বিগ্গাস এবং ভাবাতঙ্কিতেও তাই। তাছাড়া মনে হয়, ‘ইন্দিরা’র মতই সংক্ষিপ্ত গল্প বা উপন্যাস হিসাবে কাহিনীটির পরিকল্পনা করা হয়েছিল। ‘বঙ্গদর্শন’ে ‘ইন্দিরা’র বিস্তার প্রায় ১৮ পৃষ্ঠা; ‘যুগলাঙ্গুরায়’ সমাপ্ত হয়েছে কিঞ্চিৎ-অধিক ১৫ পৃষ্ঠায়। সেই একই আকারের মুদ্রিত পৃষ্ঠার ১৪টির কিছু বেশি জুড়েছে ‘মধুমতী’। কিন্তু এই আকৃতি-সংক্ষিপ্তির জগ্রেই ‘মধুমতী’ ছোটগল্প নয়;—স্রষ্টার দৃষ্টিভঙ্গার হৃদয়তা ও আপেক্ষিক সীমায়তিই বরং যথাধ ছোটগল্পের সম্ভাবনাকে অঙ্কুরিত করেছে।

আধুনিক কালে উপন্যাস এবং ছোটগল্পের ধারা যুগপৎ প্রবাহিত হয়ে চলেছে।

৫। দ্রষ্টব্য :—‘বঙ্গদর্শন’ চৈত্র, ১২৭২।

৬। দ্রষ্টব্য :—নরেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী—‘বাংলা ছোটগল্প’ এবং উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়—‘বাংলা ছোটগল্প, ১৯০১-১৯২৫’—‘দেশ’ পত্রিকা (সাহিত্য সংখ্যা—১৩৬৪)।

কথাসাহিত্যের ইতিহাসে ছোটগল্প উপন্যাসের পরবর্তী আগন্তুক ; তাহলেও উপন্যাসের যুগ গত হয়েছে, এমন কথা বলা চলে না। ছোটগল্প যেদিন ছিল না, আধুনিক পৃথিবীর গল্প-সাহিত্যের জগতে উপন্যাস সেদিন একচ্ছত্র রাজত্ব করেছে ; কিন্তু ছোটগল্পের আবির্ভাব ও পূর্ণবিকাশের পরেও উপন্যাসের রাজ্যসন সমান্তরাল ভূমিতে স্বয়ম্প্রতিষ্ঠ হয়ে আছে। উপন্যাস এবং ছোটগল্পের মধ্যে যেন এখানে আভ্যন্তর বিবাদ রয়েছে ; তাই একই কথালিঙ্গী,—তিনি যত সার্থক-কর্মাই-হোন্ না কেন,—উপন্যাস এবং ছোটগল্প রচনায় সমান সফল হয়েছেন, এমনটা খুব কমই দেখা যায়। এর অগ্রতম কারণ হিসেবে অনুমান করা হইতেছে : “.....perhaps,.....the minute exactness and restriction of structure required for success in the short story create a mentality which cannot give us cross section through the vast body of human life or trace its bewildering intricacies. The painter of miniatures, if we may risk a comparison from another art, cannot hope to be successful in work of a large canvas.”^১

আগের দীর্ঘ আলোচনায় বলেছি,—স্ববৃহৎ প্রচ্ছদের ওপরে আত্মস্তু জটিল জীবনের চিত্রণেই উপন্যাস-শিল্প আপন পূর্ণতার সন্ধান করে। অপরপক্ষে একটি সংক্ষিপ্ত মুহূর্তের সংহত আধারে জীবনের গভীর পূর্ণ পরিচয়টিকে বিস্তৃত করে তোলাই ছোটগল্পের স্বভাব-ধর্ম। বঙ্কিমচন্দ্র ছিলেন জটিলতার অভিঘাত-সংকুল আদি-অন্তে পূর্ণ জীবনের শিল্পী ; প্রত্যেকটি মুহূর্তকে তিনি খণ্ড খণ্ড করে ভেঙে গেঁথেছেন অখণ্ড-সম্পূর্ণ জীবনের ইমারত গড়বার আকাঙ্ক্ষায়। অখণ্ডের অংশ,—এ ছাড়া তাঁর চোখে খণ্ডের আর কোনো মূল্য নেই। তাই বাংলা সাহিত্যের প্রথম দক্ষ উপন্যাসিক তিনি। অপরপক্ষে ‘শ্রীপুং’ অর্থাৎ পূর্ণচন্দ্র বঙ্কিমের রচনা-কৃষ্টির অতলে অবগাহন করেছিলেন নিজের স্বভাব-রোমান্টিক মন নিয়ে। জীবনকে তিনি দেখেছিলেন বঙ্কিম-রচিত সমস্তা-জটিলতার মধ্যে ; তার সঙ্গে জড়িয়ে দিয়েছিলেন নিজের মনের সহজ সৌন্দর্য-পিপাসা। এদিক থেকে জীবনের আদি-অন্তে অখণ্ড রূপটিকে প্রত্যক্ষ করবার মত বিস্তার তাঁর দৃষ্টিতে ছিল না ; শিল্পি-ব্যক্তিত্বে ছিল না তার উপযুক্ত অতন্ত্রতা। কলে বঙ্কিমের চোখে দেখা জীবনের বিস্তার তাঁর রচনায় এসে আপনা থেকেই সংক্ষিপ্ত হয়ে পড়েছে। সমকালীন জীবন-সমস্তার আগাগোড়া বিচ্ছিন্নতার পরিবর্তে একটি মুহূর্তের অতলগর্ভতার বিন্দুমূলে গল্প-লেখকের সমবেদনার সকল আলো কেন্দ্রিত হয়ে পড়েছে। তাই, অর্থাৎ—এদিকে জীবন-সমস্তাকে আত্মস্তু বিচ্ছিন্ন করে দেখবার অক্ষমতা অগ্রদিকে সমকালীন জীবনের প্রতি সহৃদয়

সহানুভূতি ;—এই দুই দোষগুণের সমন্বয়ে ‘মধুমতী’-তে ছোটগল্পের সার্থক সম্ভাবনা অঙ্কুরিত হতে পেরেছে।

গল্পটির সারসংক্ষেপ এই রকম :

ঢাকা থেকে স্থলপথে কলকাতা যাবার সময় মহম্মদপুর গ্রামের কাছে মধুমতী নামে নদী পার হতে হত। বছর কয় আগেও মধুমতী ছিল “তরঙ্গময়ী”! গ্রাম্যদিনের এক ঝড়ের শেষের রাত্রিতে এক শিবিকা এসে দাঁড়ালো মধুমতীর তীরে। ডাকের বেয়ারারা যথারীতি ‘বকশিশ’ নিয়ে চলে গেল। পূর্ব ব্যবস্থামত সেখানে আর একদল বেয়ারার উপস্থিত থাকবার কথা। কিন্তু কারো সন্ধান না পেয়ে পঁচিশ বছরের সৌম্যদর্শন এক যুবক শিবিকা থেকে বেরিয়ে এল। কাছের কুটারে খবর নিয়ে জানলো, ঝড়ের সময়ে বেয়ারার দল পলাতক হয়েছে।

নিরাশ মনে যুবকটি ফিরে আসছিল ; পূর্ণিমার মধ্যরাত্রি তখন, নদীতীর এবং নদীর জল উজ্জ্বল কিরণালোকে চক্‌চক্ করে উঠেছে। যুবক অগ্রমনে নৈশ প্রকৃতির নিস্তব্ধ শোভা দেখে ফিরছিল,—ইঠাং জলের কাছে একটি শাদা জিনিস দেখতে পেলো। কাছে গিয়ে দেখল নিস্ত্রাণ নরদেহ। আরো ঠাঁহর করে বোঝা গেল, মৃতদেহটি অপূর্ণ স্তন্যময়ী এক নারীর ; তার বয়স হবে বছর বাইশ। মেয়েটির কাছে উপকূল-ভূমিতে পড়েছিল দু-এক টুকরো ভাঙা কাঠ ; আর ছিল নৌকার হাল একখানি।

যুবক করালীপ্রসঙ্গ বুঝলো, সন্ধ্যার ঝড়ে নৌকাডুবিতে মেয়েটা প্রাণ হারিয়েছে। করালী দক্ষ চিকিৎসক ; পূর্ববঙ্গের চিকিৎসা বিভাগের অগ্রতম প্রধান। পাল্কি থেকে গরম কাপড় এবং ঔষধবিধায়ক পানীয় এনে নানা প্রক্রিয়ার দ্বারা মৃতদেহে প্রাণসঞ্চারের চেষ্টা করতে লাগলো। কিন্তু সব চেষ্টাই বিফল হলো ; বিষন্ন করালী ফিরে এলো নিজের শিবিকায়। কিন্তু ঘুম আর কিছুতে আসে না ; মৃত যুবতীর কুণ্ডাহীন সৌন্দর্য তার যুব-মনকে কুহুম-শোভায় আমোদিত করেছিল। এমন স্তন্দরীকে বাঁচানো গেল না ; চিকিৎসক-জীবনের এমন দুঃখ—অত বড় পরাভব আর কী হতে পারে ! বার বার মনে পড়ছিল, নদী তীরে-শয়ানা “অপূর্ব মহিমময়ী” সেই “মৃত রমণীর মুখমণ্ডল,”—এক একবার সে পাল্কির দরজা খুলে তাকায় সেই স্তন্দরী ‘হতভাগিনীর’ প্রতি ; করালীর চোখে জল আসে।

অবশেষে কখন বুঝি ঘুম এসেছিল ; ব্যাধাপীড়িত অশান্ত নিদ্রা ! করালী স্বপ্ন দেখছিলো,—সেই মেয়েটি যেন ‘শ্মশান-শয্যা’ ছেড়ে উঠে এসেছে,—দাঁড়িয়েছে এসে পাল্কির দ্বার খুলে। করালীর মুখোমুখি “প্রেম পরিপূরিত লোচন” সে চেয়ে দেখছে,—কী যেন বলছেও ! চকিত দৃষ্টিতে জেগে করালী আশ্চর্য হয়ে গেল ;—পাল্কির দরজা সত্যিই খোলা। রাত ভোর হয়ে আসছিল ; কিন্তু মৃতদেহটি যথাস্থানে নেই। অনেক

খুঁজেও করালী তার সন্ধান করতে পারলো না ;—অমন সুন্দর দেহটি হয়ত শেয়াল-কুকুরের ভোগে লেগেছে !

ব্যথিত অগ্রমনে করালী ফিরে এল ; কিন্তু শিবিকার পাশে এসেই ত্তক হয়ে গেল ! সেই মৃতদেহ শুয়ে আছে পাল্কির কাছে । কিছুক্ষণ হতবাক হয়ে রইলেও করালী কর্তব্যবুদ্ধি হারালো না । মৃতদেহের “প্রকোষ্ঠে” হাত দিয়ে দেখলো প্রাণের স্পন্দন স্পষ্ট । বুঝতে অস্ববিধা হলো না, করালীর চিকিৎসাতেই মেয়েটির মৃতপ্রায় দেহে প্রাণ ফিরে এসেছিল, পরে রাত্রে তার জ্ঞান হয় । তখন শিবিকার কাছ পর্যন্ত এসে অবসর দেহ আবার মূর্ছিত হয়ে পড়ে ; পাল্কির দরজা নিশ্চয় মেয়েটিই খুলেছিল ।

সম্ভরণে নারাদেহটিকে পাল্কিতে তুলে করালী একটি নৌকা ভাড়া করলো,—মেয়েটিকে নিয়ে চললো সৈয়দপুরে । পথে অনেক চেষ্টায় তার জ্ঞান ফিরে এলো, কিন্তু তখন দেখা দিল নতুন বিভাট । মেয়েটি কোনো কথা বলে না ; কোনো প্রশ্নের জবাব দেয় না ; ভরা যৌবনে চপলা বালিকার মত অর্থহীন আচরণ করে । মেয়েটি কি পাগল ! পরে স্থির অহুধাবনায় বোঝা গেলো, দুর্ঘটনায় তার স্মৃতিভ্রংশ হয়েছে, কিন্তু সে নিবুদ্ধি বা উন্মাদ কি না সে-কথা নিশ্চয় করে জানা গেল না । মেয়েটি আত্মীয়দেরও কারো নাম বলতে পারে না ; এমন অবস্থায় তাকে নিরাশ্রয় করা চলে না । করালী একটি দাসীকে তার পরিচর্যার জন্তে নিযুক্ত করে দিলেন ;—নতুন করে মেয়েটির নাম রাখলেন মধুমতী ।

দিন যায় ; দিনে দিনে মধুমতীর জড়তাও কেটে আসে ;—বালিকার চাপল্য ঘুচে গিয়ে হঠাৎ একমুহূর্তে সে পরিপূর্ণ যৌবনে বিকশিত হয়ে ওঠে । করালী ভয় হয়ে সেই সৌন্দর্য উপভোগ করে । ওদিকে মধুমতীও করালীসর্বস্ব-প্রাণ হয়ে উঠেছে । করালী বাড়ি না থাকলে সে অধীর কান্নায় ভেঙে পড়ে । বাড়ি থাকলে তার সান্নিধ্যে ছায়ার মত ঘুরে বেড়ায় ; তার কাছে পাঠ নেয় ; মুখের দিকে তাকিয়ে থাকে অক্লান্ত স্থির চোখে । করালী যত উৎসাহিত হয়, দুশ্চিন্তাও তত বাড়ে । তার একমাত্র জিজ্ঞাসা,—মধুমতী কি সধবা ? অনেক সন্ধান করেও কোনো নিশ্চিত খবর পাওয়া গেল না ; মধুমতী তো পূর্বস্মৃতি একেবারে হারিয়ে বসেছে ! অবশেষে করালী স্থির করলো, মধুমতী বিধবা । বিধবা-বিবাহে তার অস্ববিধা কিছু নেই ; সে ব্রাহ্ম । কিন্তু সধবা-বিবাহ ব্রাহ্ম মতেও গর্হিত । অপরাধ সুন্দরী এই প্রেমের পুঞ্জলিকে একান্ত আপন করে পাওয়ার আকাঙ্ক্ষা করালীর চেতনায় আমূল—মধুমতী বিধবা হলে সে আকাঙ্ক্ষা চরিতার্থ হতে কোনো বাধা থাকে না । করালী ভাবলো মধুমতী বিধবা ! যখন নদীতীরে সে অজ্ঞান অবস্থায় পড়েছিল, মধুমতীর গায়ে তখন অলঙ্কার বা

অপর কোনো সধবা-চিহ্ন ছিল না ;—অতএব করালী অনায়াসে ভাবতে পারলো, মধুমতী বিধবা !

এবার আর কোনো বাধা নেই। একদিন পড়ার সময়ে সে মধুমতীকে জিজ্ঞাসা করলো—তুমি কি সধবা ? মধুমতীর কোনো কথা শ্রবণ নেই, বললো, ‘হয়ত বিধবা’ ; তখন করালী বিবাহের প্রস্তাব করলো, মধুমতী জানালো ব্রাডাকুত্তিত সম্মতি। তারপর অনবচ্ছিন্ন স্বথের দিন ! নববিবাহিতা বধু নিয়ে নৌকাপথে সে বাড়ি ফিরে চলে। পথে মধুমতীর তাঁরে মহম্মদপুরের ঘাটে আবার ঝড় দেখা দিল। ঝড়ের মুখে এক বিশালকায় শ্মশ্রুশ্রুগিত পুরুষ মূর্তি দেখে করালী স্তম্ভিত হয়ে যায়। মাঝিরা বলে, ঝড়ের রাত্রিতে এই ঘাটে উদ্ভাস্ত লোকটিকে প্রায়ই চোখে পড়ে।

করালী বাড়ি ফিরে এলো ; বউ দেখে সবাই খুশি ! অত রূপ এক দেহে কী ধরে ! স্বথে কাটে নব-দম্পতির মিলন-ভরা দিনরাত্রি। এমন সময় বৈষয়িক প্রয়োজনে করালীকে একবার কলকাতা যেতে হয় ; মধুমতী আবার ভেঙে পড়ে অব্যব কান্নায়। করালীর বোন শ্রামাহন্দরী মধুমতীকে বড় ভালবাসত, এখন থেকে সে ভাতৃবধুর নিত্য-সঙ্গিনী হলো। কিন্তু মধুমতীর আঁতি কিছুতেই বাধা মানে না ; শ্রামাহন্দরীও প্রায় বিরক্ত হয়ে উঠলো। এমন সময়ে স্থির রজনীর বক্ষভেদ করে মধুর একটানা স্বর ভেসে আসে বহুদূর থেকে ; চকিত উৎকর্ণ হয়ে ওঠে মধুমতী। বহুদিনের বড়ো প্রিয় পরিচিত স্বর ! তারপর গানের কথাও স্পষ্ট হয় :

‘আদর তরঙ্গ বহে রূপের সাগরে।’

মধুমতী নিজের মধ্যে গুমরে আছড়ে পড়ে ; স্বরের ঝংকার বিশ্বাসিতার আবরণ তখন দীর্ণ করেছে।

তখনক সে রাত্রি কেটে যায় অসহ নীরব মর্মযন্ত্রণায়। মধুমতীর মনে পড়েছে, সে ছিল লালগোপাল দত্তের স্ত্রী,—তার অবিচল প্রেমের বরনারী। গোপাল ভালোবাসার তারে স্ত্রীর বন্দনার স্বর লাগিয়েছিল : “আদর তরঙ্গ বহে রূপের সাগরে।” মধুমতীর পূর্ব নাম ছিল ‘আদর’—আদরিণী। স্বামীর কণ্ঠে প্রেমের সে স্বর ভারি ভাল লাগত তার ; গোপাল বার বার ঐ একটি গান গাইত, আদরিণীর বার বার তা শুনতে ইচ্ছে করত। এই সেই গান, সেই স্বর, সেই কণ্ঠ ! আদরিণীর স্বামী জীবিত ;—সে আজ কোথায় ?

পরদিন রাতে গোপনে করালীর অন্তঃপুর-বাটিকায় প্রবেশ করলো লালগোপাল ;—স্ত্রীর সঙ্গে নিভৃতে সাক্ষাৎ করলো, আদরিণী সব কথাই বললো তাকে,—নৌক নিমজ্জন, করালীর কাছে জীবন ও আশ্রয়লাভ, এবং তার আত্মবিশ্বরণের সব কথা বলেও বলতে পারলো না একটি কথা,—করালীর সঙ্গে তার নবীন পরিণয়-বন্ধনের কথা।

গোপাল পরদিনই আবার আসতে চায়; আদর তাকে অপেক্ষা করতে বলে করালীর ফিরে আসা পর্যন্ত;—তখন তাদের দেখা হবে গৃহচ্ছায়ায় নয় আর,—নদীতীরে।

অবশেষে করালীও ফিরে এলো; কিন্তু কোথায় তার প্রেম-বিহ্বলা স্তম্ভরী নববধূ! মধুমতী নিস্তব্ধ হয়ে নিভে গেছে,—করালীব দিকে তাকিয়েও আর দেখতে পারে না সে; করালীর অর্তিস্ববেও আর কোনো আকলতার অভাস জাগে না তার দেহভঙ্গীতে। হতাশ করালী ছুটে গিয়ে শয়নগৃহে প্রবেশ করে,—বুঝি কাঁদবার জন্তে।

রাত গভীর হয়েছে,—মেঘচ্ছন্ন আকাশ রাত্রির অন্ধকারকে করেছে গাঢ়তর। করালীর বৃহৎ প্রাসাদ স্তম্ভময়,—কেবল তার নিজের চোখে ঘুম নেই। চটায় যেন কার পদশব্দ শোনা গেল;—শব্দ ক্রমে স্পষ্ট হয়ে উঠল। চোব মনে করে করালী ঘর থেকে বেরিয়ে এল,—কিন্তু অনেক খঁজেও কারো সন্ধান পেলো না। রুদ্ধগৃহে প্রবেশ করতেই আবার সেই পদশব্দ,—এবার তা স্পষ্টতর। খুব কাছে শব্দ শুনে করালী জানলা দিয়ে তাকাতেই চোখেব পরে ভেসে উঠল “শশবিশিষ্ট এক বৃহৎ মহুয়া মস্তক।”

তুইমহলা বাড়ির আগাগোড়া তন্নতন্ন করে খঁজেও করালী লোকটির সন্ধান পেলো না; নিজের ঘরে ফিরিবাব পথে হঠাৎ অন্ধকারে চোখে পড়লো এক নারী মূর্তি;—সে মধুমতী, মধুমতী এবার ঘরে এসে করালীর কাছে সব কথা প্রকাশ কবলো;—বললো শশ-শোভিত সেই বিরাট পুরুষটিই তার পূর্ব-স্বামী। বলতে বলতে মধুমতী ভেঙে পড়লো;—মৃত্যু ভিন্ন এ-জীবনে আদরিণীর আর কোনো উপায় নেই। সব কথা শেষ হলে ছুটে গিয়ে সে পৃথক ঘরে দ্বার বন্ধ করলো;—করালী মৃতের মত পড়ে রইলো নিজের শয্যায়া!

পরদিন সন্ধ্যা পর্যন্ত করালী ও মধুমতী কেউ কারো সঙ্গে সাক্ষাৎ করলো না। করালী ধর্মভীরু; সে জানে সধবা মধুমতী তার বৈধপত্নী হতে পারে না, অতএব তাকে ত্যাগ করতে হবে। কিন্তু তার চেয়ে যে নিজের প্রাণত্যাগও সহজ! ক্রমে রাত্রি চার-পাঁচ দণ্ড হয়ে গেল; প্রথম রাত্রে জ্যোৎস্না! পূর্ব রাত্রির কথামত গোপাল গঙ্গাতীরে এসেছে আদরিণীর সন্ধান; কিন্তু সেখানে কেউ নেই। হঠাৎ চোখে পড়লো,—আবক্ষ জল, আদরিণী দাঁড়িয়ে আছে। পূর্ব স্বামীকে সে আদর করে বুক-জলে ডেকে নিলো। তখন আবক্ষ গঙ্গায় ডুবিয়ে স্বামীর বুকের কাছে দাঁড়িয়ে সে পূর্বকথা বলতে লাগলো,—সব শেষে বললো করালীর সঙ্গে তার পুনর্বিবাহের কথা।

গোপাল মুমূর্ষুর মত সব কথা শুনলো, কিন্তু নিরস্ত হলো না। বললো, ভাগ্যে যা ছিল হয়েছে, কিন্তু ‘শত বিবাহ’ করলেও আদর তার “অত্যজ্য”। আদরকে

নিম্নে দেশান্তরে গিয়ে কলঙ্ক গোপন করবে,—করবে “স্বখে দিন যাপন”। এমন অবস্থাতেও গোপালের প্রণয়-আকুলতা আদরিণীকে অভিভূত করে ফেলে। কিন্তু গোপালের ঘরে ফিরে যাবার আর কোনো উপায় নেই তার,—অতবড় প্রেমের প্রতারণা করবে সে কী কবে? সে বলে ওঠে,—“আমি পরের। আমার প্রাণ পর্যন্ত পরের। আমি মহা পাণ্ডিত্য, আমি তোমার মেহ ভুলিয়া গিয়াছি। আমার সকল ভালবাসা নতুন স্বামীর প্রতি।” আমি তোমার গৃহে যাইব না।”

ধীরে ধীরে গভীর জলে নেমে যায় আদরিণী,—কণ্ঠ ছাপিয়ে চিবুক পর্যন্ত উঠে আসে গঙ্গার জলরেখা। গোপাল আকুলকণ্ঠে তাকে ফিরে আসতে আহ্বান করে। অধর প্রান্তে বিশ্বমোহিনী হাসি হেসে আদরিণী বলে,—“আমি ফিরিব না। কিন্তু তোমার কাছে এক ভিক্ষা, একবার আমায় আলিঙ্গন কর—বুঝিব যে আমার সকল অপরাধ মার্জনা করিয়াছ।” চিবুক জলে মৃত্যুর মুখে দাঁড়িয়ে প্রশান্ত হাস্তে আদরিণী স্বামীর শেগ আলিঙ্গন ভিক্ষা করে;—সেই মুহূর্তে করালী তার মন থেকে “অন্তহৃত” হয়েছে।

উন্মত্তের মত গভীর জলে ঝাঁপিয়ে পড়ে গোপাল; আদরিণী যদি না ফিরে আসে, সেও সঙ্গে যাবে। তারপরে,—“গোপাল চিবুক পরিমিত জলে দাঁড়াইয়া চির প্রেম-ভাগিনী আদরিণীকে গাঢ় আলিঙ্গন করিল।

“তাহার পর উভয়কে পৃথিবীতে আর কেহ কখন দেখিল না।”

গল্পটির কাহিনীতে সমকালীন জীবন-সমস্তার ছায়া পড়েছে। ইংরেজি শিক্ষার প্রভাব ও প্রসারের আঘাত বাঙালির গৃহবলিভুক জীবন এবং মধ্যযুগীয় সামাজিক সংস্কারের বনিয়াদকে ধাক্কা দিয়েছিল আমূল। শিক্ষিত, স্বাতন্ত্র্যসচেতন ব্যক্তি-নারীর উপায়মানতার পটভূমিতে প্রাচীন নারী-জীবনাদর্শের সমস্তাগুলিকে নতুন করে যাচাই কবে নিতে চেয়েছিল সে-যুগের সাহিত্য। বঙ্কিমচন্দ্রের উপন্যাসে তার সামুদ্রিক বিস্তার ও গভীরতা। ‘মধুমতী’ গল্পের লেখক সেই স্ববহুং জটিল জীবন-ভূমি থেকে একটি জীবনের একটিমাত্র সমস্তার দূরবগাহিতাকে সযত্নে তুলে ধরেছেন এক স্নায়কময় দৃষ্টিভঙ্গির বস্তুতে। ক্ষণকালের বিন্দুমূলে তাঁর সমকালের জীবন-বেদনা অন্তহীনতার ব্যঞ্জনা নিয়ে উজ্জ্বল হয়ে উঠেছে;—বঙ্কিমচন্দ্রের ‘কপালকুণ্ডলা’র বহুল ছায়া-সম্পাৎ সত্ত্বেও এই কারণেই ‘মধুমতী’ একটি ছোটগল্প : কেবল ছোট আকারের গল্পই নয়।

‘মধুমতী’র পরেই বাংলা সাহিত্যে উল্লেখ্য গল্প পাওয়া গেছে,—রবীন্দ্রনাথের ‘ভিথারিণী’; ১২৮৪ বাংলা সালের ‘ভারতী’ পত্রিকায় (শ্রাবণ ও ভাদ্র সংখ্যা) গল্পটি প্রকাশিত হয়। ‘ভিথারিণী’ রবীন্দ্রনাথের লেখা প্রথম গল্প; তবু কবি একে কখনো তাঁর রচনাবলীর পংক্তিবদ্ধ হতে দেননি।^১ গল্প হিসেবে এটি খুব কাঁচা হাতের লেখা,—কবির বয়সও তখন ছিল মাত্র ষোল বছর। কিন্তু নিছক ঐ কারণেই ‘রবীন্দ্র রচনাবলী’ থেকে পরবর্তীকালে লেখাটি বাদ পড়েছে, এমন কথা মনে হয় না। ছোটগল্প হিসেবে ‘বাটের কথা’ বা ‘রাজপথের কথা’ খুব উৎকৃষ্ট শিল্প-কর্ম নয়, তাহলেও কবি এদের বর্জন করেননি। আমাদের ধারণা, ‘ভিথারিণী’ ছোটগল্প ত নয়ই, একটি স্তম্ভিত গল্পও নয়;—এ যেন অপরিণত মনের ভাবালুতা মাত্র সঞ্চল করে লঘু চালের গালগল্প। রবীন্দ্রনাথের শিল্প-প্রতিভা তখনো ‘স্বরাজ্য’ লাভের পথে প্রথম পদক্ষেপও করেনি। বঙ্কিমের ‘দুর্গেশনন্দিনী’, ‘মৃণালিনী’, রমেশচন্দ্রের ‘জীবন-সন্ধ্যা’, ‘জীবন-প্রভাতে’র স্বপ্ন-সৈকতে ঘুরে ফিরে তাঁর সমুদ্রোপকূল-কৈশোর বয়ঃসন্ধির উদ্বেল আবেগ। রোমান্টিকতার আকাজক্ষায় মন মদির, কিন্তু স্বপ্ন-কল্পনার দাঁড়াবার মত জীবন-ভিতটুকুও তখনো শিল্পীর অধিকারে আসেনি। তাই দুর্গম কাশ্মীর অঞ্চলের কোন্ অজ্ঞেয় অতীতের আকাশে কবি ভাসিয়ে দিয়েছেন স্বপ্নের তরী,—যাত্রার সমাপ্তি মুহূর্তে ‘একবিষ্ম নয়নের জল’ কেবল ঝরে নিঃশেষ হয়ে গেছে।—

তাহলেও ‘ভিথারিণী’ বাংলা ছোটগল্পের জন্মলগ্নের সার্থক স্বভাব-পরিচায়ক। ছোটগল্প, তথা উপজ্ঞানসেতর গল্প-শৈলী রচনার সচেতনতা তখনো আসেনি; অথচ তার প্রয়োজন-বোধ বাইরের দিক থেকে মনকে নাড়া দিয়েছে। আর সে প্রয়োজনবোধের উৎস ছিল জাগ্রতমান সাহিত্য-পত্র-পত্রিকা! রবীন্দ্রনাথও সেই বাইরের সূত্র ধরে গল্প লিখতে বসেছিলেন। কিন্তু আগেই বলেছি, শিল্পি-ব্যক্তির আস্তুর প্রেরণা নিজের মধ্যে স্ব-নিবদ্ধ না হলে ছোটগল্পের সার্থক বাজনা সৃষ্টি অসম্ভব। তাই আলোচ্যকালে ছোটগল্প সংখ্যায় বত লিখিত হয়েছে, গল্প-শৈলীর উৎকর্ষ তার তুলনায় কিছুই প্রায় হয়নি। উৎকর্ষের প্রথম যুগ এলো আরো প্রায় চৌদ্দ বছর পরে;—১২৯৮ সালে রবীন্দ্রনাথ যখন ‘হিতবাদী’ পত্রিকায় একের পর এক ছোটগল্প লিখতে লাগলেন অন্তঃপ্রেরণার উৎসার বশে। তার আগে সাহিত্য-পত্রিকায় পাঠকের সাময়িক কৌতূহলকে ক্ষণস-ঘনিষ্ঠ করে তোলার চেষ্টায় যে অজস্র গল্পসমষ্টি রচিত হয়েছে, তাদের কিছু কিছু তালিকা উদ্ধৃত আছে অধ্যাপক নরেন্দ্রনাথ চক্রবর্তীর লিখিত ‘বাংলা

ছোটগল্প' গ্রন্থে। ঐ 'সব' রচনাবলীর পুনরুদ্ধার বা পুনরুদ্ধার বর্তমান প্রসঙ্গে আবঙ্গিক নয়। বাংলা ছোটগল্প-শৈলীর স্বভাববিকাশের ধারাকে সংক্ষেপে হলেও সম্পূর্ণ করে দেখাই বর্তমান আলোচনার একমাত্র আকাজক্ষা। আর তার জন্যে, আগেই বলেছি,—সমকালীন জীবন-স্বভাবের সঙ্গে শিল্পিব্যক্তির আত্মস্থ স্বভাবের অঙ্গনস্থতাই প্রধানভাবে সন্ধানযোগ্য। ছোটগল্পের জীবন-প্রচ্ছদ সর্বদেশ-কালে ব্যাপ্ত, কিন্তু সঙ্কট শিল্পি-ব্যক্তিত্বের সোনালি স্পর্শের অভাবে বাংলাদেশে কলালক্ষ্যের সেই নব-রূপে জাগরণ তখনো সম্পূর্ণ হয়নি। 'মধুমতী'র মত দু-একটি লেখায় কচিং বাচ্য-বিষয়ের সঙ্গে শিল্পি-প্রাণের সহজ সঙ্গায়তার যোগ ঘটছে,—ছোটগল্পের দুটি-একটি অঙ্করও হয়েছে আভাসিত। 'মধুমতী'ও আসলে শিল্পীর অবচেতন অগমনস্কতার রূপে সহজ প্রাণের আকস্মিক সৃষ্টি।

এই আকস্মিকতার কবল থেকে মুক্ত করে বাংলা ছোটগল্পকে সচেতন শিল্পাঙ্গিকে বিগত করার বৈজ্ঞানিক আকাজক্ষায় 'সাহিত্য'-সম্পাদক হুরেশ সমাজপতি এক আলোচনা সভার ব্যবস্থা করেছিলেন ১২৯৮ বাংলা সালে। সমাজপতির নিজ বাড়িতে অনুষ্ঠিত সেই সভায় প্রধান বক্তা ছিলেন প্রমথ চৌধুরী। চৌধুরী ম'শায় কেবল কলা-রসিক ছিলেন না,—ছিলেন যথার্থ কলা-বিদ। তাঁর সহজাত শিল্পি-প্রাণকে তিনি সমৃদ্ধ করেছিলেন স্বকর্ষিত মনীষা, বিচাব-বুদ্ধি এবং বৈজ্ঞানিক অদ্বীক্ষা দিয়ে। একটি ফরাসী গল্পকে হাতে নিয়ে বোটানিস্ট-এর ফুল-চেরার মত তিনি তাকে বিশ্লেষণ করে সার্থক ছোট-গল্পাঙ্গিকের পরিচয় দিয়েছিলেন। 'সাহিত্য'-এর পরবর্তী সংখ্যায় প্রকাশিত 'ফুলদানি' গল্পটি সেই বিচার-সভায় সাহিত্যিক ফসল। প্রমথ চৌধুরীর পথ ধরে বাংলা সাহিত্যে তখন অজস্র ফরাসী গল্পের অনুবাদ হতে থাকে। সেই সঙ্গে পদ্মাপার থেকে কবির আত্মসেবের বাণী রূপ পেতে লাগলো 'হিতবাদী'র পৃষ্ঠায়। সে-সব কথা পৃথক আলোচনার দাবি রাখে। বাংলা ছোটগল্পের সেটি আদিপর্ব। আদিপর্বেরও আগে আছে প্রস্তুতিপর্ব। সমাজপতির গৃহের আলোচনা সভা থেকেই প্রমাণিত হয় যে, ১২৯৮-পূর্ব সাহিত্য-সাময়িকী সংস্করণ বাংলা ছোটগল্পের অজস্রতা স্ব-রেখ প্রস্তুতি, পথের দিশারি হতে পারেনি। তবু এই বিশস্ততার অতলে নবসৃষ্টির কঙ্কবারি যেখানে সঞ্চিত হচ্ছিল, তারই সন্ধান অপরিহার্য হয় প্রস্তুতি পর্বের সংক্ষিপ্ত আলোচনাতেও।

ষষ্ঠ অধ্যায়

বাংলা ছোটগল্প : প্রস্তুতি পর্ব

উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায় বলেছেন : “মধুমালতা [‘মধুমতা’ ?] প্রকাশিত হইবার পর দীর্ঘ আঠারো বৎসর ছোটগল্পের পক্ষে একেবারে অজন্মার কাল না হইলেও মোটের উপর ক্ষণ ফসলের যুগ, সে কথা বলিতেই হইবে,—যদিও ঐ সময় ছোটগল্পের আকারে কিছু কিছু রচনা মাঝে মাঝে আত্মপ্রকাশ করিয়াছিল,—এমন কি, ১৮৮৫ খ্রীষ্টাব্দে রবীন্দ্রনাথও ‘ঘাটের কথা’ ও ‘রাজপথের কথা’ নামে দুইটি গল্প রচিত করিয়াছিলেন।”^১

কথাটির তাৎপৰ্য লক্ষ্য করবার মতো। ১২৮০ সাল থেকে ১২৯৮ সাল,—তথা ১৮৭৩ থেকে ১৮৯১ খ্রীষ্টাব্দ পর্যন্ত বাংলা ছোটগল্প রচনার পরিমাণ অপেক্ষাকৃত কম ছিল। পরে ক্রমশ রচনার প্রাচুর্য প্রায় অগুণ্টি হতে চেয়েছে। ১৯৫১ খ্রীষ্টাব্দে প্রকাশিত ‘Encyclopaedia Britannica’ জানিয়েছে,—পূর্ববর্তী দশ বছরে অন্ততঃ একলক্ষ ইংরেজি ছোটগল্প প্রকাশিত হয়েছে,—অর্থাৎ বছরে গড়পড়তা ছোটগল্প প্রকাশের হার দশ হাজার। বাংলাদেশে এ ধরনের পরিসংখ্যানগত তথ্য পাবার উপায় নেই; তবু কেবল বাংলা ভাষাতেই যে একালে অন্তত সশ্রাদিক গল্প বছরে প্রকাশিত হয়, একথা নিঃসন্দেহে বলা যেতে পারে। তাহলেও বাংলা ছোটগল্পের আলোচনা প্রসঙ্গে তাদের অধিকাংশেরই উল্লেখও অপরিহার্য নয়।

শিল্প মাত্রেরই মূল্য রসের আন্বাদনে। সৃজন-শৈলীর আকার-প্রকারগত বৈশিষ্ট্যের দ্রুত আন্বাদমানতারও স্বাভাবিক তারতম্য ঘটে। সকল রকমের সাহিত্য আলোচনাই আসলে শিল্পরসের আন্বাদমানতার এই স্বরূপকে সন্ধান করে ফিরে। বারে বারে বলেছি—ক্ষণকালের মুকুরে অনন্ত-অধঃ জীবনের আন্বাদ রচনাই ছোটগল্প-রূপাঙ্গিকের স্বভাবধর্ম। কিন্তু এমনটি না হলেও কেবল গল্প বলেই এই শ্রেণীর রচনার একটি পৃথক বিশেষ আবেদন রয়েছে। ফলে ছোট আকারের অসংখ্য গল্প তাদের ক্ষণ-কালিক আবেদন নিয়ে ছোটগল্পের পরিণামী বসের প্রতিভাস রচনা করে।^২ অবোধজনের বিভ্রান্তি তাতে ঘটলেও, বাংলা ছোটগল্পের চিরন্তন স্বভাব তার অন্তরালে কখনোই ঢাকা

১। উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়—‘বাংলা ছোটগল্প ১৯০১-২৫’ : ‘দেশ’ (সাহিত্য সংখ্যা) ১৩৯৪ বাংলা।

২। এ সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা আছে দ্বিতীয় অধ্যায়ে।

পড়ে নি। অতএব ১২৮০ সাল থেকে ১২৯৮ বাংলা সালের আগে পর্যন্ত এই আঠারো বছর বাংলা ছোটগল্পের প্রস্তুতি যুগ;—তার কারণ এই নয় যে, এই সময়ে গল্প রচনার সংখ্যা ছিল কম। রবীন্দ্রনাথ বাংলা ছোটগল্প-শৈলীর সর্বজনবেত্তা ভগীরথ এবং তাঁর নিজের স্বাক্ষতিযুক্ত ‘গল্পগুচ্ছে’র প্রথম দুটি গল্প এই সময়-সীমাতেই লিখিত হয়েছিল। তাহলেও আলোচ্য কাল বাংলা ছোটগল্প রচনার প্রস্তুতি-পর্বই।

ছোটগল্পের জন্মলগ্নকে ধারণ করবার জন্তে দু’টি প্রধান উপাদান একান্ত প্রয়োজন। প্রথমত চাই একটি মানবতা-সচেতন আধুনিক জীবন-প্রচ্ছদ। মানব-মূল্যের একান্ততায় বিশ্বাসহীন মধ্যযুগীয় জীবন ছোটগল্পে উপযুক্ত ধাত্রী হতে পারে না। মুকুন্দরামের চণ্ডামঙ্গলে মুরারি শীল-এর উপাখ্যান একটি কৌতুক-চকিত ছোটগল্পের সম্ভাবনায় ভাস্বর। কিন্তু দেবী চণ্ডী বেচারাকে স্বপ্নে ভয় দেখিয়ে কাহিনীর ছোটগল্পিক পরিণতি একেবারে নষ্ট করেছেন।

ছোটগল্পের দ্বিতীয় উপাদান শিল্পীর আত্ম-সংহত জীবন-প্রত্যয়। সেই প্রত্যয়ের বিভূতি আনুল চেতনায় মেখে ছোটগল্পের লেখক ডুব দিতে পারেন অপার বিস্তৃত জীবনের যে-কোনো এক মুহূর্তের অতলে,—সেখান থেকে অনায়াসে আহরণ করে আনতে পারেন সম্পূর্ণ জীবনবোধের আশ্বাদ। বঙ্কিমচন্দ্রের যুগের নগর-বাংলায় মানবতা-প্রবন্ধ জীবন-চেতনা দ্বিধাহীন প্রতিষ্ঠা পেয়েছে। কিন্তু সেই উত্তাল জীবন-প্রবাহের অভিঘাতকে সমগ্র জাতির পক্ষ থেকে আতিক্রম করার দুঃসাধ্য তপস্ব্যতাই শিল্পীর সফল শক্তি তখন সম্পূর্ণ নিঃশেষিত হয়েছে,—তাই বঙ্কিম ছোটগল্প লিখতে পারেননি। উপন্যাসের মতো ছোটগল্প কেবল objective নয়,—বহুলাংশে subjective-ও। বঙ্কিমের শিল্পি-মন subjective আবেগে ভরপুর ছিল, কিন্তু সমকালীন সামাজিক সমস্তার প্রতি তাঁর নিমগ্ন-চেতনতা ‘কমলাকান্তের দপ্তর’ ছাড়া আর কোথাও সেই subjective ব্যক্তিত্বকে একান্ত প্রকাশিত হতে দেয়নি।

রবীন্দ্রনাথের প্রধান বৈশিষ্ট্য ছিল তাঁর আত্ম-নিরুদ্ধ subjective মন; শৈশব থেকে যৌবনসীমা পর্যন্ত ‘হৃদয় অরণ্য’র মধ্যে সেই শিল্পি-মনের অভ্যুদয় ও বিকাশ। ধ্যানিজ্ঞানোচিত আত্মনিমগ্নতা তাই রবীন্দ্রনাথের শিল্পিব্যবস্থা। এহেন রবীন্দ্রনাথ আমাদের আলোচ্যকালে ছোটগল্প রচনায় হাত দিয়েছিলেন; কিন্তু-পূর্ণাঙ্গ ছোটগল্প তখনো তিনি লিখতে পারেননি। কারণ তাঁর শিল্প-দৃষ্টির সীমায় ছোটগল্প রচনার উপযোগী জীবন-প্রচ্ছদ তখনো ছিল সম্পূর্ণ অমুপস্থিত। মানুষের জীবন,—মানুষের জগৎকে তখনো তাঁর একেবারেই দেখা হয়নি। সে কথা পরে বলছি,—পরের অধ্যায়ে। তাহলেও এই সময়-সীমাতেই বাংলা ছোটগল্পের বাজ উপ্ত হয়েছিল, এমন এক শিল্পীর সাধনায়, বস্তু-

জীবনের অভিজ্ঞতা এবং সঙ্কল্পময়তা যার পক্ষে ছিল ব্যক্তি-জীবন-সম্ভব। অতীতকে জীবনের বাস্তব দীনতার প্রতি তাঁর সহজ চেতনা ছিল বৈরাগীর মতোই উদাসীন। পর্যটকের পুরুষোচিত জ্ঞানমতার সঙ্গে কবির স্পর্শকাতর মমতার যুগপৎ মিলনে প্রতীচ্য ছোটগল্প প্রথম জন্ম নিয়েছিল Irving-এর শিল্পি-চেতনায়। আর বাংলা ছোটগল্প অঙ্কুরিত হল এমন এক শিল্পীর হাতে, দুর্বল জীবনের প্রতি যার মমতা কবির মত নয় বস্তুর রোগপাত্তুর একমাত্র সন্তানের মার মত; আবার একই সঙ্গে পৌরুষলীপ্ত অনাসক্তি যার পর্যটক-জীবনের সীমাকেও ছাপিয়ে অপার নিম্প্রহতার মধ্য হয়েছে অন্তহীন—ধূসর। ছোটগল্প objective জীবন-প্রচ্ছদের রস্তুে শিল্পীর subjective মনোবর্মের কল্পময়তা। ত্রৈলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায়ের (১৮৪৭-১৯১১) objective জীবনের অজস্র বাধা-নিপীড়নের গভারে ধীর-বাহিত হয়েছিল প্রচ্ছন্ন জীবন-প্রেম; রক্ষা অভিজ্ঞতাকে প্রসন্ন প্রীতির তরলতায় গলিয়ে নিজের অজ্ঞাতে তিনি বাংলা ছোটগল্প-রূপের গোড়াপত্তন করেছিলেন।

১২৫৪ বাংলা সালে (১৮৪৭ খ্রিঃ) ত্রৈলোক্যনাথের জন্ম হয়। দরিদ্র পিতার দরে ছয় ভাই-এর মধ্যে ইনি ছিলেন দ্বিতীয়। দরিদ্রের ঘরে সেকালে বিদ্যাশিক্ষার যেরূপ ব্যবস্থা হওয়া সম্ভব ছিল,—ত্রৈলোক্যনাথের ভাগ্যে তার চেয়ে বেশি হয়নি। চৌদ্দ-পনেরো বছর বয়সের সীমায় বারবার স্কুল পরিবর্তন করে তিনি তৃতীয় শ্রেণী পর্যন্ত উন্নীত হয়েছিলেন। এই সময়ে ম্যালেরিয়ার পিতা, মাতা ও পিতামহীর মৃত্যু হয়, নিজের অবস্থাও শঙ্কাজনক হয়েছিল। অতএব এখানে এসেই ত্রৈলোক্যনাথের স্কুল-জীবনের সমাপ্তি।

বাড়িতে সকলে অল্পস্ব; পৈতৃক জমির আয়ে সংসার চলে না; অর্থের প্রয়োজন চড়াস্ত, কিন্তু উপার্জনের উপায় জানা নেই। এই অবস্থায় ১৮৬৫ খ্রিস্টাব্দে ত্রৈলোক্যনাথ একদিন নিকাদিষ্ট হলেন; বয়স তখন আঠারো বছর। মানভূম-পুরুলিয়ায় এক আত্মীয় থাকতেন, ত্রৈলোক্যনাথ চললেন তাঁর কাছে। রানীগঞ্জ পর্যন্ত রেলে এসেই পাথেয় শেষ হলো; —এবার চরণ ভরসা! রানীগঞ্জে দামোদর পার হবার সময়ে এক ‘হিন্দুস্থানী চাপরাসী’র সঙ্গে দেখা; ত্রৈলোক্যনাথকে সে ভরসা দিলে,—আসামে চাকরির ব্যবস্থা করে পাঠিয়ে দেবে। অগত্যা চাপরাসীর সঙ্গে এসে আটকে পড়লেন,—“নীচ জাতীয় স্ত্রী-পুরুষের” সঙ্গে এবার চা-বাগানের কুলি হয়ে চালান যাবেন। কিন্তু শেষ মুহূর্তে চাপরাসীর এক ‘রক্ষিতা’র মমতায় এই দুর্ঘটনা থেকে রক্ষা পান;—ত্রৈলোক্যনাথ অত্যন্ত দল ছেড়ে পালিয়ে আসেন।

বন-জঙ্গল-পাহাড়ের দুর্গমতার মধ্য দিয়ে আবার চলেন মানভূমের পথে—পাথেয় নেই; একমাত্র খাদ্য গাছের বুনো ফল। মানভূমে পৌঁছানোর পর আত্মীয়টি তাঁকে স্কুলে ভর্তি করে দেন; কিছুদিন পরে ত্রৈলোক্যনাথ প্রথম শ্রেণীর ছাত্রদের সঙ্গে শিক্ষা-ভ্রমণে রাঁচি

বান। সেখান থেকে বনের পথে হাতী-খেলা একদল মুসলমানের সঙ্গে আবার পলাতক হন। কিছুদিন পরে পথে একদিন তারা গায়ের-কাপড় কেড়ে নিয়ে তাঁকে তাড়িয়ে দেয়,—অতএব আবার রাঁচি,—রাঁচি থেকে মানভূম। কিন্তু স্থলের পড়ায় আর মন বসলো না ; মৌলবীর কাছে নৃতন করে শুরু হল কার্শি শিক্ষা।

তারপরে আবার বাড়ি ফিরে আসেন ত্রৈলোক্যনাথ ; মাসচারেক ইছাপুরে একটা স্থলে ‘একটিনী’ করেন। এবার যশোরে গেলেন এক কন্ট্রাক্টর আত্মীয়ের কাছে। কিন্তু আত্মসন্মান জ্ঞান প্রবল ;—ফিরে এলেন আর এক আত্মীয়ের কাছে বর্ধমানে। শিক্ষা-বিভাগের সরকারী পরিদর্শক ছিলেন তিনি। চাকরির জগ্রে প্রথমে ত্রৈলোক্যনাথকে তিনি কাটোয়া পাঠালেন,—সেখানে চাকরি হলো না ;—ফিরে এসে আবার গেলেন বীরভূম-কীর্ত্তিহার,—সেখান থেকে ফিরে আবার রামপুরহাট ; তারপরেও ফিরতে হলো। হাতে একটি পয়সাও নেই,—অতএব প্রতিবারেই পায়ে হাঁটাই ভরসা। আত্মীয়ের কাছে চাইলে কিছু পাওয়া যেত, কিন্তু শিল্পী বলেছেন,—“চাইতে পারিতাম না। লোকের বাড়িতে অতিথি হইয়া পথ চলিতাম।”^১

এই চলার দুঃসহতা অকথা। কতদিন জলমাত্র সঞ্চল করে চলতে হয়েছে, শ্রুতাদর বুড়ুকার সামনে সন্ত-প্রস্তুত অন্নবাঞ্ছন পুড়ে ছাই হয়ে গেছে। অবশেষে ক্ষুধার জ্বালায় তেঁতুল পাতা চিবোতে হয়েছে, পথ চলার একমাত্র সঞ্চল পুরোনো ছাতা বাঁধ দিয়ে একবেলার ফলাহার এবং খেয়া পার হবার এক পয়সা ভাড়া যোগাড় করতে হয়েছে। সেবার ত্রৈলোক্যনাথ বর্ধমান থেকে বাড়ি ফিরছিলেন পিতামহীর মুনুতার সংবাদ নিয়ে।

এরপরে চাকরি মিললো, “বীরভূম জেলায় ঘরকা নামক স্থানে স্থল মাস্টারি।” —মাইনে আঠারো টাকা। ত্রৈলোক্যনাথ লিখেছেন, “এই সময় ঘোরতর দুভিক্ষ। রাত্রিদিন লোকের কাতর ক্রন্দনে শরীর কণ্টকিত হইতে লাগিল। অগ্নিচর্মসার, কৃষ্ণবর্ণ, শীর্ণকায় নর, নারী, বালক-বালিকাদের অবস্থা দেখিয়া বুক ফাটিয়া যাইতে লাগিল। যে যেখানে পড়িল, সে সেইখানেই মরিতে লাগিল।”^২ যথাসম্ভব এদের মৃত্যু রোধ করতে হবে ; “বাড়িতে শিশুভাইগণ”,—তাদেরও প্রাণরক্ষা করতে হবে ; “নিজের তখন যৌবনের প্রারম্ভ—অতিশয় ক্ষুধা।” অথচ সঞ্চল মাত্র আঠারো টাকা। নিজের জগ্ন্য ব্যবস্থা হলো একবেলা হবিষ্যায়, অগ্ন্য বেলা “পেট ভরিয়া কেবল এক লোটো জল।” অবশিষ্ট সঞ্চয় ভাই এবং দুভিক্ষ-পীড়িতদের সেবায় ব্যয়িত হতো। কত

১। ব্রহ্মণ্য—ত্রৈলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায় :—‘বঙ্গভাষার লেখক’।

৪। তদেব।

অকিঞ্চিৎকর সে প্রচেষ্টা। তা হলেও,—“সেই সময় হইতে প্রতিজ্ঞা করিলাম যে যাহাতে এই স্বর্ণভূমি ভারত-ভূমিতে দুর্ভিক্ষ হইতে না পারে, এইরূপ কাৰ্যে আমি আমার মনকে নিয়োজিত করিব।” সেইদিন হইতে এই সম্বন্ধে যাহা কিছু শিখিবার আবশ্যক শিখিতে লাগিলাম। তখন মনে মনে এই স্থির হইয়াছে যে, ভারতের লোক যদি নিজে নিজে একটু যত্ন করে, তাহা হইলে এই দেশের অন্ততঃ অর্ধেক দুঃখও দূর হইতে পারে। আজ পর্যন্ত এই বিষয়ে শিক্ষিত ব্যক্তিগণের চক্ষু উন্মোচিত করিতে যত্ন পাইতেছি। কিন্তু কি করব, সকলেই আপনার নিজের স্বার্থের জন্য ব্যস্ত।”^৬

প্রথমনাথ বিলী বলেছেন,—“ত্রৈলোক্যনাথের এই প্রতিজ্ঞাই তাঁহার জীবন ও সাহিত্যের মেরুদণ্ড। তাঁহার কর্মজীবন ও সাহিত্য-জীবনকে এই একটি মেরুদণ্ডই বিদগ্ধ করিয়া রাখিয়াছে।”^৭ পরে দেখব, এই অবিচল প্রতিজ্ঞার মূলেই নিহিত ছিল ত্রৈলোক্যনাথের ছোটগল্পের শিল্প-সমুচিত জীবন-প্রত্যয়। কিন্তু সে কথার আগে শিল্পের জীবন-পরিচয় নিয়ে আর একটু অগ্রসর হতে হয় :—

মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের সঙ্গে ত্রৈলোক্যনাথের পূর্বাধি পরিচয় ছিল ;—এবারে তাঁর সাজাদপুরের জমিদারিতে পূল মাষ্টারির আস্বান এলো,—বেতন মাসে পঁচিশ টাকা। কিন্তু সেখানেও জমিদারের দূরদর্শী নায়েব এবং অগ্রাঙ্গদের মধ্যে বিক্ষোভ দেখা দিল ;—কারণ ছয়ছাড়া শিক্ষকটির পরিণাম-বোধহীন দয়াবৃত্তির একাগ্রতা। যাই হোক, একবার বাড়ি থেকে সাজাদপুরে ফেরার পথে কুমীরের অতিক্রম আক্রমণে প্রাণ বাচলো ; কিন্তু প্রবল ঝড়ের মুখে ভরা পন্যায় হলো নৌকাডুবি ! নিশ্চিত মৃত্যুর মুখে একটি গাছের আশ্রয় পাওয়া গেল,—কিন্তু তখনই কাঁটায় সর্বাঙ্গ বিক্ষত হল ;—তারা বাবলার গাছ সেটি। অল্পক্ষণ পরে একটি ঝোপের আশ্রয় পেয়েই জ্ঞানহীন হয়ে পড়লেন। ত্রৈলোক্যনাথের জ্ঞান হলো চণ্ডালদের ঘরে ; নিমজ্জিত নৌকার জিনিসপত্র পাঁবার লোভে এরা নদীতে গিয়েছিল,—ঝোপের মধ্যে খুঁজে পায় মুনুষ ব্রাহ্মণকে।

সামান্য স্বস্থ হয়েই এবার ত্রৈলোক্যনাথ উত্তরবঙ্গ থেকে চললেন কটকে ; বর্ধমানের পুরাতন আদালত তখন কটকের ম্যাজিস্ট্রেট। সেখানে পুলিশের চাকরি জুটলো ; এবং অল্পদিনের মধ্যেই কেউষর বিদ্রোহ দমনে সশস্ত্র অভিযানে যোগ দেবার আহ্বান এলো। প্লাহাজরের দরুন পথ থেকেই অবশ্য ফিরে এলেন। স্বস্থ হতে হতে উড়িষ্যার বিদ্রোহ সব থেমে গেছে। তখন কটকের দারোগাগিরিতে বহাল হলেন। এখানকার আদালতেই একদিন W. W. Hunter-এর সঙ্গে প্রথম দেখা ;—তাঁর সম্বন্ধে আত্মকল্যাণে এবার কলকাতায় নূতন চাকরি হলো ১২৫ টাকা বেতনে ;—১৮৭০ খ্রীষ্টাব্দে ত্রৈলোক্যনাথ

'Literary Assistant and Head Clerk'-এর পদ পেলেন 'Bengal Gazetteers'-এর সম্পাদকের দপ্তরে। Hunter পরে ভারত সরকারের পরিসংখ্যান বিভাগের সর্বাধক্ষ হন ; ত্রৈলোক্যনাথও তখন সেই অফিসের প্রধান করণিকের পদ লাভ করেন।

তার দক্ষতা এবং সততা একাধিক যুরোপীয় কর্মকর্তার প্রশংসা ও অমূল্যকূলতা আকর্ষণ করেছিল। ফলে বিখ্যাত 'ইংলিশম্যান' পত্রিকায় ভালো পদ লাভের সম্ভাবনা দেখা দেয় ; আর Hunter তাঁকে ম্যাজিস্ট্রেট পদে নিযুক্ত করতে চান। কিন্তু ত্রৈলোক্যনাথ লিখেছেন,—“ঐ সময় উত্তর-পশ্চিম কৃষি-বাণিজ্য অফিস হইতেছিল। পূর্ব প্রতিজ্ঞানুসারে দরিত্রের দুঃখমোচনে সমর্থ হইব, এই উদ্দেশ্যে অগ্রান্ত আশা ছাড়িয়া দিয়া এখানে হেড ক্লার্কের পদ গ্রহণ করি।”^৭ অতএব ১৮৭৫ খ্রীস্টাব্দে কর্ম-উপলক্ষে ত্রৈলোক্যনাথ উত্তর-পশ্চিম প্রদেশ ও অযোধ্যায় গেলেন।

পরবর্তী জীবন ঘটনাবলি হলেও বর্তমান প্রসঙ্গে তা বহুল উল্লেখ্য নয়, মনের মত কাজ পেয়ে ত্রৈলোক্যনাথ এবারে কল্লনাকে বাস্তব রূপ দেবার অসাধ্য-সাধনে ব্রতী হলেন। তার চেষ্টাতেই দেশীয় কুটির-শিল্প প্রথম বিদেশের বাজারে স্বীকৃতি ও প্রতিষ্ঠালাভের পথ খুঁজে পায়। দুর্ভিক্ষের সময়ে গাজরের চাষ করে দেশবাসীর ক্ষুধা নিবারণের নূতন সম্ভাবনাও তিনিই প্রথম আবিষ্কার করেন। ক্রমে পুস্তক লিখে এবং অগ্রান্ত উপায়ে ভারতের রপ্তানিযোগ্য কাঁচামাল এবং ভারতে প্রস্তুত শিল্পদ্রব্যের পরিচয় তিনি বিশ্বের সামনে তুলে ধরলেন। ভারতের জিনিসের বিনিময়ে আমরা বিদেশের টাকা উপার্জন করতে লাগলাম। এবারে বিদেশের বাণিজ্য-সভায় ভারতের পক্ষে উপস্থিত থাকবার দাবি এলো ত্রৈলোক্যনাথের কাছে; কিন্তু ব্রাহ্মণ-পণ্ডিতের সন্তান—সমুদ্রযাত্রায় আত্মীয়দের বাধা এড়াতে পারলেন না। সর্বশেষে দেশের উন্নতির কথা ভেবে সংস্কারের এই শেষ বন্ধনটিকেও তিনি ছিন্ন করেছিলেন। ১৮৮৬ খ্রীস্ট-সালে বিলাতে আন্তর্জাতিক প্রদর্শনীতে ত্রৈলোক্যনাথ উপস্থিত হন। সেবারকার যুরোপ ভ্রমণ দশ মাস স্থায়ী হয়েছিল।

ছোটগল্পের আলোচনায় প্রথম অবচেতন গল্পশৈলী-শ্রষ্টার এই জীবন-বিচার অপ্রাসঙ্গিক নয়। ত্রৈলোক্যনাথের গল্পসাহিত্যকে রূপকথা-ধর্মী বলা হয়। কিন্তু লক্ষ্য করলে দেখব,—শিল্পীর আগাগোড়া ব্যক্তি-জীবনই ছিল রূপকথার মত অবিশ্বাস্য দুর্যোগের শোভাযাত্রা। বস্তুত তাঁর অনেক আজগুবি গল্পই নিজ জীবনের বাস্তব অভিজ্ঞতার বিমিশ্রিতরূপ ;—‘বাঙাল নিধিরাম’ এই রকম একটি গল্প।^৮

এই সঙ্গে ত্রৈলোক্যনাথের অভিজ্ঞতার বিস্তারও অবশ্য লক্ষণীয়। এক মুঠো অন্নের

৭। ত্রৈলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায় :—‘বঙ্গভাষার লেখক’। দ্রষ্টব্য : ত্রৈলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায়—‘ভূত ও মানুষ’।

প্রয়োজনে বাংলাদেশের পূর্ব প্রান্তস্থ থেকে উত্তর-পশ্চিম ভারতের সীমান্ত পর্যন্ত তাঁকে ছুটে ফিরতে হয়েছে মৃত্যু-শিখরের চড়ায় চড়ায়। অথচ প্রতিবারেই রূপকথার রাজপুত্রের মতো নিশ্চিত মৃত্যুর হাত থেকে তিনি অমিশ্র অমৃত আহরণ করে এনেছেন। জীবনের ভয়াবহ বাস্তবতার গহনে পড়ে থেকে এই অমৃত-সিদ্ধির সাধনা, ত্রৈলোক্যনাথের ব্যক্তিত্বের মধ্যে এক অ-নিঃশেষ দূরযানিতার সঞ্চার করেছিল। তার সঙ্গে স্বদেশহিতব্রতের, এবং পরৈকমুখী সেবাবোধের অবিচল আকাঙ্ক্ষা যুক্ত হয়ে তাঁকে আত্ম-বিমুখ উদাসীন করেছিল।

একদিকে বাস্তব জীবনে দুস্তর আঘাতের তলায় পিষ্ট হয়েছেন, অগ্নিদিকে মরণশীল দীন-মাহুধের সঙ্গে অপার মমতায় নিজেই জড়িয়ে ফেলেছেন আটে-পুটে। তবু সেই সমস্ত-জটিল অপার দুঃখের জালে কখনো বাঁধা পড়েনি তাঁর ব্যক্তিত্ব; দুঃখীর উদ্ধারের জন্য মরণ-পণ করলেও দুঃখের তাপ তাঁর চেতনাকে স্পর্শ করতে পারেনি; আজীবন দারিদ্র্য ও বিপদের সঙ্গে লড়েও বিপদকে তিনি স্বীকার করেননি। এখানেই ত্রৈলোক্যনাথ যথার্থ আত্ম-বিবিক্ত সম্মানী;—উনিশ শতকের বাংলার দুর্গম জীবনপথে তিনি উন্মাদ পথটক। দুঃখ-বিপদের অলিগলিতে ঝুটিয়ে ঝুটিয়ে অভিজ্ঞতা আহরণ করে ফিরেছেন,—তারপর পর্যটকের কুলি যখন পূর্ণ হয়েছে, তখনই সেখান থেকে বেরিয়ে পড়েছেন! তাঁর মুক্ত বিবেক কখনো কোনো কিছুতেই বাঁধা পড়েনি। এইজন্মেই জীবনের স্রগভীর জটিলতা, দুরপনয় সমস্তা, এবং প্রত্যক্ষতম বাস্তব অভিজ্ঞতাকে নিয়েও তিনি যেন খেলা করেছেন অগ্নমনে নিত্যন্ত অনায়াসে।

ত্রৈলোক্যনাথের প্রথম প্রকাশিত রচনা ‘কঙ্কবতী’ (‘উপকথার উপন্যাস’) ১৮৯২ খ্রীস্টাব্দে প্রকাশিত হয়। রবীন্দ্রনাথ লিখেছেন,—এই উপন্যাসের “গল্পটি দুই ভাগে বিভক্ত। প্রথম ভাগ প্রকৃত ঘটনা এবং দ্বিতীয় ভাগে অসম্ভব অমূলক অদ্ভুত রসের কথা।”.....

“উপন্যাসের প্রথম অংশের বাস্তব ঘটনা এতদূর পর্যন্ত অগ্রসর হইয়াছে যে, মধ্যে লহসা অসম্ভব রাজ্যে উত্তীর্ণ হইয়া পাঠকের বিরক্তি মিশ্রিত বিস্ময়ের উদ্রেক হয়। একটা গল্প যেন রেলগাড়িতে করিয়া চলিতেছিল, হঠাৎ অধরাহ্মে অজ্ঞাতসারে বিপরীত দিক হইতে আর একটা গাড়ি আসিয়া ধাক্কা দিল এবং সমস্তটা রেলচ্যুত হইয়া মারা গেল। পাঠকের মনে রীতিমত ক্রোধ ও কৌতূহল উদ্রেক করিয়া দিয়া অসতর্ক তাহার সহিত একরূপ রূঢ় ব্যবহার করা সাহিত্য-শিষ্টাচারের বহির্ভূত।----কিন্তু গ্রন্থখানি পড়িতে পড়িতে আমরা এই সকল ত্রুটি মার্জনা করিয়াছি।”

অতবড় ‘অশিষ্টাচার’ও যে ‘পড়িতে পড়িতে’ মার্জনা করা চলে, তার কারণ ত্রৈলোক্যনাথ এই অসম্ভব অসঙ্গতির শিল্পায়নেও পূর্ণ সফল হয়েছেন। আর এই

সকলভার মূলে রয়েছে যথার্থ ছোটগল্পিকের প্রতিভা। জীবনের অন্ততীন জটিলতাকে অবগারণ করেও আদি-অস্তের জ্যামিতিক হিসাবকে সহজে অতিক্রম করতে পারার মানস প্রস্তুতি সার্থক ছোটগল্পিকের আবশ্যিক গুণ। নিজ মনে ত্রৈলোক্যনাথ জীবন সম্বন্ধে মমতা-নিষ্ঠ হয়েও ছিলেন সম্পূর্ণ নিরুদ্বেগ। তাই জটিল-গ্রন্থিত জীবনের আগন্তুক রচনা না করেও, যে-কোনো উপলক্ষ্যেই তিনি তার একটি খুঁটিনাটি সম্পূর্ণ ছবি একে তুলতে পেরেছেন। যেখানে খশি গল্প আরম্ভ করেছেন,—সেখান থেকেই যেন সে প্রথম চলতে আরম্ভ করেছে; ত্রৈলোক্যনাথ যখনই থেমেছেন, গল্পও তৎক্ষণাৎ একেবারে থেমে চূপ করে গেছে। অথচ এমন অবস্থাতেও প্রত্যেক আবস্ত এবং সমাপ্তির সীমায় একটি করে অখণ্ড গল্প পূর্ণাঙ্গ হয়ে উঠেছে। Homer-বান্দীকি-বাসের কাব্য-কলাকে প্রকৃতির হাতের দান বলা হয়েছে,—তাদের সৃজনশৈলী ছিল শিল্পীর সহজাত (instinctive) বৃত্তির রচনা। ছোটগল্প-শিল্প সম্বন্ধেও ত্রৈলোক্যনাথের ঐরকম একটি সহজ instinct ছিল। কলে গল্পের আকারে যখনই তিনি যা-খশি লিখেছেন, তার সব কিছুতেই অকুরিত হয়েছে ছোটগল্পের পূর্ব-সম্ভাবনা। প্রমথনাথ বিদ্যা বলেছেন: “প্রকৃতপক্ষে ত্রৈলোক্যনাথের প্রায় সমস্ত শ্রেষ্ঠ রচনাই ছোটগল্প পর্যায়ের রচনা; কিংবা বলা উচিত যে, তাঁহার প্রায় সমস্ত রচনাই টানা গল্পের ফ্রেমে বাঁধানো ছোটগল্পের সমষ্টি।”^{১০}

‘কল্লাবতী’ থেকেই একটি দৃষ্টান্ত নেয়া যাক :—

“তহু রায়ের সহিত নিরঞ্জন কবিরত্নের ভাব নাই। নিরঞ্জন তহু রায়ের প্রতিবেশী।

“নিরঞ্জন বলেন, ‘রায় মহাশয়! কল্লার বিবাহ দিয়া টাকা লইবেন না, টাকা লইলে ঘোর পাপ হয়।’

“তহু রায় তাই নিরঞ্জনকে দেখিতে পারেন না, নিরঞ্জনকে তিনি ঘৃণা করেন। যেদিন তহু রায়ের কল্লার বিবাহ হয়, নিরঞ্জন সেইদিন গ্রাম পরিত্যাগ করিয়া অপর গ্রামে গমন করেন। তিনি বলেন, ‘কল্লাবিক্রয় চক্ষু দেখিলে, কি, সে কথা কর্ণে শুনিলেও পাপ হয়।’

“নিরঞ্জন অতি পণ্ডিত লোক। নানাশাস্ত্র তিনি অধ্যয়ন করিয়াছেন। বিদ্যা-শিক্ষার শেষ নাই, তাই রাত্রিদিন তিনি পুঁথি-পুস্তক লইয়া থাকেন। লোকের কাছে আপনায় বিদ্যার পরিচয় দিতে তিনি ভালবাসেন না। তাই জগৎ জুড়িয়া তাঁহার নাম হয় নাই। পূর্বে অনেকগুলি ছাত্র তাঁহার নিকট বিদ্যাশিক্ষা করিত। দ্বিবারাত্রি তাহাদিগকে বিদ্যাশিক্ষা দিয়া তিনি পরম পরিতোষ লাভ করিতেন, আহা! পরিচ্ছদ দিয়া ছাত্রগুলিকে পুত্রের মত প্রতিপালন করিতেন। লোকের বাড়ি নিমন্ত্রণে গিয়া বিদ্যার জ্ঞান তিনি

মারামারি করিতেন না। কারণ তাঁহার অবস্থা ভাল ছিল, পৈতৃক অনেক ব্রহ্মোত্তর ভূমি ছিল।

“গ্রামের জমিদার জনার্দন চৌধুরীর সহিত এই ভূমি লইয়া কিছু গোলমাল হয়। একদিন দুই প্রহরের সময় জমিদার একজন পেয়াদা পাঠাইয়া দেন।

“পেয়াদা আসিয়া নিরঞ্জনকে বলে, ‘ঠাকুর! চৌধুরী মহাশয় তোমাকে ডাকিতেছেন, চল।’

“নিরঞ্জন বলিলেন, ‘আমার আহার প্রস্তুত, আমি আহার করিতে যাইতেছি। আহার হইলে জমিদার মহাশয়ের নিকট যাইব, তুমি এক্ষণে যাও।’

“পেয়াদা বলিল, ‘তাহা হইবে না, তোমাকে এক্ষণেই আমার সহিত যাইতে হইবে।’

“নিরঞ্জন বলিলেন, ‘বেলা দুই প্রহর অতীত হইয়া গিয়াছে; ঠাই হইয়াছে, ভাত প্রস্তুত, ভাত দুইটি মুখে দিয়া চল, যাইতেছি। কারণ আমি আহার না করিলে গৃহিণী আহার করিবেন না, ছাত্রগণেরও আহার হইবে না। সকলেই উপবাস থাকিবে।’

“পেয়াদা বলিল, ‘তা হইবে না, তোমাকে এক্ষণেই যাইতে হইবে।’

“নিরঞ্জন বলিলেন, ‘এইক্ষণেই যাইতে হইবে, বটে? আচ্ছা, তবে চল যাই।’

“পেয়াদার সহিত নিরঞ্জন গিয়া জমিদারের বাটীতে উপস্থিত হইলেন।

“জনার্দন চৌধুরী বলিলেন, ‘কখন আপনাকে ডাকিতে পাঠাইয়াছি, আপনার যে আর আসিবার বার হয় না।

“নিরঞ্জন বলিলেন, ‘আজ্ঞা হাঁ মহাশয়, আমার একটু বিলম্ব হইয়াছে।’

“জমিদার বলিলেন, ‘বামুনমারীর মাঠে আপনার যে পঞ্চাশ বিঘা ভূমি আছে, জরিপে তাহা পঞ্চাশ বিঘা হইয়াছে। আপনার দলিলপত্র ভাল আছে, সেজ্ঞা সবটুকু ভূমি আমি কাড়িয়া লইতে বাসনা করি না, তবে মাঝে যেটুকু অধিক হইয়াছে, সেটুকু আমার প্রাপ্য।’

“নিরঞ্জন উত্তর করিলেন, ‘আজ্ঞা হাঁ মহাশয়, দলিলপত্র আমার ভাল আছে। দেখুন দেখি, এই কাগজখানি কি না।’

“জনার্দন চৌধুরী কাগজখানি হাতে লইয়া বলিলেন, ‘হাঁ, এই কাগজখানি বটে, ইহা আমি পূর্বে দেখিয়াছি, এখন আর দেখিবার আবশ্যক নাই।

“এই বলিয়া নিরঞ্জনের হাতে তিনি কাগজখানি ফিরাইয়া দিলেন। নিরঞ্জন কাগজখানি তামাক খাইবার আগুনের মালসায় ফেলিয়া দিলেন। দেখিতে দেখিতে কাগজখানি জলিয়া উঠিল।

“জমিদার বলিলেন, ‘হাঁ হাঁ, করেন কি, করেন কি?’

“নিরঞ্জন বলিলেন, ‘কেবল পাঁচ বিঘা কেন? আজ হইতে আমার সমুদয় ব্রহ্মোত্তর আপনার, যিনি জীব দিয়াছেন, নিরঞ্জনকে তিনি আহার দিবেন।’

“পাছে ব্রহ্মশাপে পড়েন, জনার্দন চৌধুরীর ভয় হইল। তিনি বলিলেন, দলিল গিয়াছে গিয়াছে, তাহাতে কোন ক্ষতি নাই। আপনি ভূমি ভোগ করুন, আপনাকে আমি কিছু বলিব না।’

“নিরঞ্জন উত্তর করিলেন, ‘না মহাশয়, জীব যিনি দিয়াছেন, আহার তিনি দিবেন। সেই দীনবন্ধুকে ধ্যান করিয়া তাঁহার প্রতি জীবন সমর্পণ করিয়া কালান্তিপাত করাই ভাল। আমার ভূমি ছিল বলিয়াই তো আজ দুই প্রহরের সময় আপনার পেয়াদার নিষ্ঠুর বচন আমাকে শুনিতে হইল? সুতরাং সে ভূমিতে আমার কাজ নাই।’

“এই কথা বলিয়া নিরঞ্জন প্রস্থান করিলেন। নিরঞ্জনের সেইদিন হইতে অবস্থা মন্দ হইল। অতিকষ্টে তিনি দিনান্তিপাত করিতে লাগিলেন। ছাত্রগণ একে একে তাঁহাকে ছাড়িয়া গোবর্ধন শিরোমণির চতুষ্পাঠীতে গেল।

“গোবর্ধন শিরোমণি জনার্দন চৌধুরীর সভাপণ্ডিত; অনেকগুলি ছাত্রকে তিনি অন্নদান করেন। বিদ্যাদান করিবার তাঁহার অবকাশ নাই। চৌধুরী মহাশয়ের বাটীতে সকাল সন্ধ্যা উপস্থিত থাকিতে হয়, তাহা বাতীত অধ্যাপকের নিমন্ত্রণে সর্বদা তাঁহাকে নানাস্থানে গমনাগমন করিতে হয়। সুতরাং ছাত্রগণ আপনা আপনি বিদ্যা শিক্ষা করে।

“সেজ্ঞা কিন্তু কেহ হুঃখিত নয়। গোবর্ধন শিরোমণির উপর রাগ হয় না, অভিমানও হয় না। কারণ তিনি অতি মধুরভাষী, বাক্যস্থধা দান করিয়া সকলকেই পরিতুষ্ট করেন। বিশেষতঃ ধনবান লোক পাইলে শ্রাবণের ঝুটিধারায় তিনি বাক্যস্থধা বর্ষণ করিতে থাকেন; তৃষিত চাতকের মত তাহারা সেই স্থধা পান করে।

“একদিন জনার্দন চৌধুরীর বাটীতে আসিয়া তত্ত্ব রায় শাস্ত্র বিচার করিতেছিলেন। নিরঞ্জন, গোবর্ধন প্রভৃতি সেখানে উপস্থিত ছিলেন।

“তত্ত্ব রায় বলিলেন, ‘কত্কা দান করিয়া বংশজ কিঞ্চিৎ সম্মান গ্রহণ করিবে। শাস্ত্রে ইহার বিধি আছে।’

“নিরঞ্জন হাসিয়া জিজ্ঞাসা করিলেন, ‘কোন শাস্ত্রে আছে? এরূপ শুদ্ধ গ্রহণ করা তো ধর্মশাস্ত্রে একেবারেই নিষিদ্ধ।’

“গোবর্ধন চুপি চুপি বলিলেন, ‘বল না, মহাভারতে আছে।’

“তত্ত্ব রায় তাহা শুনিতে পাইলেন না। ভাবিয়া চিন্তিয়া বলিলেন, ‘দাতাকর্ণে আছে।’

“এই কথা শুনিয়া নিরঞ্জন একটু হাসিলেন। নিরঞ্জনের হাসি দেখিয়া তহু রায়ের রাগ হইল।

“নিরঞ্জন বলিলেন, ‘রায়মহাশয়, আপনি শাস্ত্র জ্ঞানেন না, শাস্ত্র পড়েন নাই।’

“তহু রায় আর রাগ সংবরণ করিতে পারিলেন না। নিরঞ্জনের প্রতি নানা কটুকথা প্রয়োগ করিয়া অবশেষে বলিলেন, ‘আমি শাস্ত্র পড়ি নাই? ভাল, কিসের জ্ঞান আমি পরের শাস্ত্র পড়িব? যদি মনে করি তো আমি নিজেকে শাস্ত্র করিতে পারি। যে নিজেকে শাস্ত্র করিতে পারে, সে পবের শাস্ত্র কেন পড়িবে?’

“নিরঞ্জনের এইবার পরাস্ত মানিতে হইল। তাহাকে স্বীকার করিতে হইল যে, যে লোক নিজেকে শাস্ত্র প্রণয়ন করিতে পারে, পরের শাস্ত্র তাহার পড়িবার আবশ্যক নাই।”—

এই পরিসমাপ্তির মুখে এসে ছোটগল্প-রসিককে স্তব্ধ হয়ে থামতে হয়। বোলকলায় পূর্ণ না হলেও ওপরের কাহিনীকে ছোটগল্পের কলাবতী মূর্তি না বলে উপায় নেই। অথচ এটি ‘কলাবতী’ উপন্যাসের আগাগোড়া ‘তৃতীয় পরিচ্ছেদ’—মূলগ্রন্থে এর স্পষ্ট পূর্ব-সূত্র রয়েছে, আর পর-প্রসঙ্গ তো অপার। তবু সেই প্রাসঙ্গিকতার বাইরে টেনে আনলেও কাহিনীর স্বয়ম্পূর্ণতার বৈভব স্নান হয় না। কারণ ত্রৈলোক্যনাথের স্বভাব-শৈলীর হাতে উপন্যাসও “আসলে ছোটগল্পের মালা গাঁথিয়া টানা গল্প।”^{১১}

তাহলেও ত্রৈলোক্যনাথের সকল রচনাকেই উৎকৃষ্ট বা পূর্ণাঙ্গ ছোটগল্প মনে করা অসঙ্গত হবে। আগেই বলেছি, ছোটগল্পের রচনাশৈলী তাঁর হাতে রূপ পেয়েছে নিত্যস্ব স্বভাববশে, শিল্পী-মনের একান্ত অবচেতনায়। মজার গল্প লিখলেও স্পষ্টত ছোটগল্প লেখা ত্রৈলোক্যনাথের সচেতন উদ্দেশ্য ছিল না। তাছাড়া তাঁর গল্পের ছোটগল্প হয়ে ওঠার পক্ষে প্রধান বাধা ছিল রচনার অন্তর্নিহিত আজগুবি উপাদান। উপন্যাস, উপাখ্যান বা অথ যা কিছু হোক,—একালের গল্পের কাছে পাঠকের প্রথম দাবি,—গল্পকে বাস্তব হতে হবে। ত্রৈলোক্যনাথের সব লেখাতেই কাহিনীর এই বাস্তব রস অনুপস্থিত। শুধু তাই নয়, লেখক যেন ইচ্ছে করেই বাস্তবতার জগৎকে এড়িয়ে আজগুবি অসম্ভবের দুনিয়ায় যেমন খুশি ঘুরে ফিরেছেন। আগে দেখেছি, ত্রৈলোক্যনাথের ব্যক্তিজীবন ছিল বাস্তবের রুদ্ধ আঘাতে নিত্য-পীড়িত। জীবনের সেই অভিজ্ঞতাকে শিল্পের জগতে ব্যবহার করার অপার দক্ষতাও যে তাঁর ছিল, সে-বিষয়ে শ্রেষ্ঠ প্রমাণ ‘কলাবতীর’ প্রথম খণ্ড। তাহলেও সেই প্রথম রচনাকে শিল্পী ‘উপকথার উপন্যাস’ বলে পরিচিত করেছেন;—এবং নিত্যস্ব ঘোষালের বশেই

যেন, সাহিত্যিক নিয়ম লঙ্ঘন ক'রেও বাস্তবধর্মী কাহিনীকে জোর ক'রে টেনে নিয়েছেন উপকথার পথে। কেবল 'কঙ্কাবতী' উপন্যাস নয়, ত্রৈলোক্যানাথের সব কয়টি গল্পই আসলে শিল্পীর স্বেচ্ছা-রচিত 'উপকথার গল্প'।

তবু লক্ষ্য করলে দেখব, আজগুবি রসের কৌতুক-আবরণ আলোচ্য গল্প-সাহিত্যের অনেকখানি হ'লেও সবটুকু নয়। আগাগোড়া পরিকল্পনার মধ্যে একান্তে জড়িয়ে আছে শিল্পি-ব্যক্তির অনাসক্ত মমতায় ভরা জীবন-চিন্তা। ফলে নিতান্ত উপকথামূলক কাহিনীও নিছক ভূতের গল্পে পর্যবসিত হ'তে পারেনি; কৌতুকহাস্তে সরস বাচনভঙ্গী অতিরিক্ত তরলতায় এলিয়ে পড়েনি কোথাও। আজগুবি গল্পের আধারে ত্রৈলোক্যানাথ অনায়াসে পরিবেশন করেছেন নিভৃত, গোপন জীবন-রস। নিজের জীবনের মতই তাঁর রচনাবলীও বস্তুসংস্পর্শের পীড়াকর প্রয়াস পরিত্যাগ ক'রে বাস্তব 'অনুভবের ভারহীন স্বাচ্ছন্দ্যকে' আহরণ করেছে আমূল।

কৌতুক-লঘু আবরণের মধ্যে জীবনের বিষতিক্ত অভিজ্ঞতার এ পরিবেশন সাহিত্যের জগতে অভূতপূর্ব নয়। ডঃ সুকুমার সেন ত্রৈলোক্যানাথের 'ডমক চরিত'কে Cervantes-এর 'Don Quixote'-এর সঙ্গে তুলনা করেছেন;^{১২}—তাঁর শ্রেষ্ঠ গল্পের রচনাশৈলী প্রসঙ্গে প্রথমনাথ বিলী সাধারণভাবে স্মরণ করেছেন 'Gulliver's Travels'-খ্যাত Swift-এর রচনাতত্ত্বের কথা।^{১৩} 'Don Quixote'-এর জন্ম সম্পর্কে বলা হয়েছে : "All of it had been planned and composed amidst the squalor of poverty and the bitterness of despair."^{১৪} 'Gulliver's Travels'-এর শিল্পি-স্বভাব সম্বন্ধে বলা হয়েছে : "He had a compassionate contempt for the Yahoos of the human race, with their perjuries and their passions and their stupidities and their swindles and their wars. He was amazed at man's inhumanity to man. He had lost all faith in human reason". আরো পরে, প্রায় উনষাট বছরের কাছে এসে, "Swift had now reached the years of disillusioned wisdom and he decided to incorporate this wisdom into the imaginary Travels of Lemuel Gulliver"^{১৫}

প্রথমনাথ বিলী ত্রৈলোক্যানাথের গল্প-রচনাবলীর পেছনেও উদ্দেশ্যমূলকতার স্পষ্ট চিহ্ন লক্ষ্য করেছেন। তিনি বলেছেন,—“ত্রৈলোক্যানাথ প্রতিজ্ঞা করিয়াছিলেন আমৃত্যু দেশের দুঃখ দূর করিবার জন্য চেষ্টা করিবেন। কর্মজীবন হইতে অবসর গ্রহণের পরে পূর্বতনভাবে

১২। দ্রষ্টব্য :—ডঃ সুকুমার সেন—‘বাঙ্গালী সাহিত্যের ইতিহাস’ : ২য় খণ্ড (২য় সংস্করণ)।

১৩। দ্রষ্টব্য—প্রথমনাথ বিলী—‘বাংলার লেখক’—‘ত্রৈলোক্যানাথ মুখোপাধ্যায়’। ১৪। H. Thomas & D. L. Thomas—‘Living Biographies of Famous Novelists—Cervantes’.

১৫। পূর্বোক্ত গ্রন্থ—‘Swift’.

প্রতিজ্ঞা রক্ষার উপায় ছিল না, তখন প্রতিজ্ঞা রক্ষার নিমিত্ত তিনি সাহিত্য সৃষ্টিতে আত্মনিয়োগ করিলেন। তাঁহার রচনা তাঁহার জীবন-কর্মেরই একটা প্রক্ষেপ মাত্র।^{১৩} নিছক তথ্যের দ্বারা এই সিদ্ধান্ত পূর্ণ সমর্থন করা চলে না। ‘কঙ্কাবতী’র প্রকাশ কাল ১৮২২ খ্রীষ্টাব্দে। ত্রৈলোক্যনাথের বয়স তখন ৪৫ বছর। কর্ম থেকে তিনি অবসর গ্রহণ করেন ১৮২৬ খ্রীষ্টাব্দের মার্চ মাসে। এর মধ্যে ‘লুলু’, ‘বীরবালা’, ‘বাঙাল নিধিরাম’ এবং ‘নয়নচাঁদের বাবসা’,—ত্রৈলোক্যনাথের এই শ্রেষ্ঠ কয়টি গল্প সাময়িক পত্রের পাতা থেকে প্রথম গ্রন্থরূপে পেয়েছে।^{১৪} ত্রৈলোক্যনাথের প্রথম গল্প ‘বীরবালা’র প্রকাশকাল ১৮২৩ খ্রীষ্টাব্দ (পৌষ—১২২২ সাল)। আরো তিন বছর পরে তিনি অবসর নিয়েছিলেন। সে যাই হোক, ত্রৈলোক্যনাথ খুব সচেতনভাবে সমাজ উন্নয়নের উদ্দেশ্যে গল্প লিখেছিলেন, অথবা Cervantes বা Swift-এর মত জীবনের বিষয়িক অভিজ্ঞতা তাঁর বক্রোক্তি-জীবিত লেখনীর একমাত্র আশ্রয় ছিল,—এমন কথা জোর করে বলা চলে না। কিন্তু অগ্র দিক থেকে এ-কথাও অস্বীকার করবার উপায় নেই যে, তাঁর ভূয়োদর্শন এবং আত্ম-বিমূখ জীবন-প্রীতি মজার গল্পের ফাঁকে ফাঁকে একটি স্থনিশ্চিত প্রত্যয়ের রস-রূপেও রচনা করে তুলেছে। তাই নিছক শিশুপাঠ্য গল্প হিসেবে ত্রৈলোক্যনাথের কোনো রচনাই পূর্ণ উপভোগ্য নয়; আবার হালুকা রসের সম্বানী বয়স্ক পাঠকের মনেও নির্ভয় গভীরতার আশ্বাদন রচনায় এ-গল্পের জুড়ি নেই।

Cervantes এবং Swift-এর থেকে ত্রৈলোক্যনাথের প্রধান পার্থক্য হচ্ছে,—কথাকে তাঁর রচনায় কখনোই অস্ত্রের প্রয়োজন নির্বাহ করতে হয়নি। জীবনের জ্বালাকে প্রকাশ করবার জগ্রেই তাঁর সাহিত্য রচনার উত্তম নয়,—এমন কি অসাম্য এবং অসঙ্গতির প্রতি বক্রদৃষ্টিও তাঁর রচনার প্রধান বিষয় নয়;—অন্তত ‘মজার গল্প’ বা ত্রৈলোক্যনাথের অগাধ ছোট আকারের গল্প পড়ে এমন কথা বলা চলে না। যথার্থ-ই তিনি ‘মজার গল্প’ লিখেছিলেন।^{১৫} বস্তুত গল্প লিখলেও আসলে শিল্প-ত্রৈলোক্যনাথ ছিলেন গল্পের কথক;—লেখনীর মুখ দিয়ে তিনি গল্প বলেছেন। আর যে-কোনো আদর্শ ‘গল্প-বলিয়ে’র মতই কাহিনীর সঙ্গে নিজের অজ্ঞাতেই তিনি সম্পূর্ণ একাত্ম হয়ে পড়েছিলেন। তখন মূল কাহিনীর আড়ালে-আবডালে বক্তার বিশ্বাস এবং অহুভূতি স্থিতহাস্তের মত এখানে-ওখানে অনায়াসে ছড়িয়ে পড়েছে। আগে বলেছি,—ব্যক্তি ত্রৈলোক্যনাথের প্রতিজ্ঞা ছিল,—দুঃস্থ দেশবাসীর উন্নতির জন্য সর্বস্ব পণ করতে হবে; তাঁর অবিচল প্রত্যয় ছিল,—ভারতের লোক নিজে নিজে চেষ্টা করলে “এই দেশের অন্ততঃ অর্ধেক দুঃখও দূর” হতে

১৩। প্রথমদিক বঙ্গী—পূর্বোক্ত গ্রন্থ। ১৭। এই গল্প-সংকলন ‘ভূত ও মানুষ’ নামে প্রকাশিত হয় ১৮৯৬ খ্রীষ্টাব্দের জানুয়ারী মাসে। ১৮। ত্রৈলোক্যনাথের দ্বিতীয় গল্প-সংকলনের নাম ‘মজার গল্প’ (১৯০৬)।

পারে। কিন্তু তার কোন উপায় ছিল না; কারণ এদেশে “সকলেই আপনার নিজের স্বার্থের জন্য বাস্তব।” তবু দেশবাসীর ‘চক্ষু উন্মীলিত’ করতে ‘যত্ন’ পেয়েছেন তিনি,—জীবনের প্রতি পদে। ব্যক্তি ত্রৈলোক্যনাথের পক্ষে এই ‘বিশ্বাস’ এবং ‘যত্ন’ দ্বিতীয় স্বভাবে পরিণত হয়েছিল। তাঁর মজার গল্পের ফাঁকে ফাঁকে শিল্পীর এই ব্যক্তি-স্বভাব সহজে প্রবেশ ক’রে নূতন রসের রসদ রচনা করেছে।

দৃষ্টান্ত হিসেবে প্রথম প্রকাশিত গল্প ‘বীরবালা’র উল্লেখ করা যেতে পারে। এই গল্পের শিরোনামায় লেখক সাবধানবাণী উচ্চারণ করেছেন,—“পাঠক গল্পটি বুঝিয়া পড়িবেন।” গল্পটি যে অসাধারণ, প্রারম্ভিক ছত্র ক’টিতেও লেখক এই ইঙ্গিত করেছেন,—“গল্পটি এদেশের নয়,—পশ্চিমের, বাঙালির নয়,—হিন্দুস্থানীর। ব্রাহ্মণ কায়তের নয়,—রাজপুত্রের।” অতএব সমজ্ঞানর পাঠক ধারা,—নিছক গল্পের জগ্গেই গল্প পড়তে ধারা নারাজ,—তাঁরা এই আদি-অন্তহীন আজগুবি গল্পের গভীরে যা-নয়-তাই তত্ত্বের সন্ধান গলদধর্ম হতে থাকবেন। আসলে গল্প-বলিয়ের এ-ও এক মজা। আগে থেকেই শ্রোতার^{১২} মনে অভিনব রসের প্রত্যাশা জাগিয়ে, তাকে অধীর উৎকণ্ঠিত রেখে সহজ স্বরে সরল গল্প শেষ ক’রে ফেলার এক নূতন মজা খেলেছেন এখানে ত্রৈলোক্যনাথ। ভালো গল্প-বলিয়ের প্রধান বৈশিষ্ট্য গল্পের আগাগোড়া শ্রোতার উৎকণ্ঠা (suspense)-টুকুকে অটুট রেখে যাওয়ার দক্ষতা; ত্রৈলোক্যনাথ এখানে তাই করেছেন। তবু সচেতন শ্রোতার অনবধানের ফাঁকে জীবনের ছ’টি-একটি পরিচিত রূপকে স্মিতহাস্তের মুকুরে তিনি নিতান্ত সহজে প্রতিকলিত করে গেছেন;—তাতে শ্রোতার মনে চিন্তার তরঙ্গ জাগে না, কিন্তু কোঁতুরসের উপভোগ লঘুতার পথ পরিহার ক’রে ধীর-গভীর খাতে ঘন হয়ে ওঠে। আলোচ্য গল্পে ধর্মদত্তকে ‘চিমটা দ্বারা সবলে প্রহার’ করে অমাবস্তা বাবাজি বলেছিলেন,—“ধর্মদত্ত! দিন দিন তুই অতি নূর্য ও অতি নিবোধ হইতেছিস্। শাস্ত্রে আছে, ‘চাচা আপনা বাঁচা’। তাই প্রতিবাদীর গৃহে ডাকাত পড়িলে সেকালের লোকে আপনার আপনার ঘরে দোহারা তেহারা খিল ও হড়কো দিয়া বসিয়া থাকিত, কেহ বাহির হইত না। আজ কালের ছেলেরা সব হইল কি? পরের জন্য প্রাণ সমর্পণ।”

শিল্পী ত্রৈলোক্যনাথ এখানে তাঁর শ্রোতাদের মনের কোণেও আঘাত করতে চেয়েছেন;—অমাবস্তা বাবাজির চিমটার মতো তা মারাত্মক নয়,—এ আঘাত কোঁতুরের মূহু আঘাত;—মনের তলায় একটু স্ফুর্জি,—বড় জোর আদর-করা চিমটির আঘাত। আর এই আঘাত রচনা করেছে ত্রৈলোক্যনাথের শিল্পি-ব্যক্তিত্ব। বাঙালি, তথা

১২। ত্রৈলোক্যনাথের গল্পের প্রসঙ্গে ‘শ্রোতা’ কথাটিই ব্যবহার করব,—‘পাঠক’ নয়। কার আগেই বলেছি, তাঁর আট গল্প-লেখকের নয়,—গল্প-কথকের।

ভারতবাসীর যুগ-যুগব্যাপী স্বাধীনতার রুদ্ধ দ্বারে দরদীর হাতের এই মৃদু আঘাত। এমন কথা মনে করবার কারণ নেই যে, শিল্পীর প্রত্যয়জাত এই সংযোগ গল্পের পক্ষে কোনো নূতন মূল্যের দাবি রচনা করেছে। গল্প-শেষে ত্রৈলোক্যনাথ বলেছেন,—“এই বীরবালার গল্পটি ঋষিরা মনোযোগ দিয়া পাঠ করেন, চিরদিন তাঁহাদের ঘরে পৌষ পার্বণের আনন্দ বিরাজ করে, তাঁহাদের গৃহ ধনবাগ্নে পরিপূর্ণ হয়।” এর চেয়ে শ্রেষ্ঠ আর কোনো ফলশ্রুতি গল্পটির নেই। আর আমাদের উদ্ধৃত অংশকে বিশেষ অর্থে গ্রহণ করতে না পারলেও, কারো পক্ষে গল্প শোনার এই মহৎ ফল-লাভ থেকে বঞ্চিত হবার আশঙ্কা নেই। তাহলেও কেবল ‘বীরবালা’তেই নয়, ত্রৈলোক্যনাথের অগ্রাগ্র গল্পেও তাঁর সহজ জীবন-বোধ আজগুবি কাহিনীর আটে-পুটে জড়িয়ে গিয়ে মজার গল্পের এক নূতন জাতি সৃষ্টি করেছে। ‘বীরবালা’তে সেই জাতি-স্বভাব অদ্বচ্ছ, তাই ত্রৈলোক্যনাথের গল্প-সাহিত্যের মধ্যে তা অপেক্ষাকৃত দুর্বল। এই নূতন জাতের গল্পের পরিচয় দেওয়া যেতে পারে কেবল গাল্লিকের সিদ্ধির পরিচায়ন প্রসঙ্গেই। ত্রৈলোক্যনাথ উদ্দেশ্য-প্রণোদিত শিল্পী নন,—চিরাচরিত মজার গল্পের পৌটলায় পুরে নিজের চোখে-দেখা জীবনের একটি প্রাণময় স্বাদ তাঁর সকল রচনার মধ্যে বিস্তার করে দিয়েছেন। জীবনের সেই ঝাঁজহীন আত্মাণেই ত্রৈলোক্যনাথের মজার গল্পের স্বাতন্ত্র্য।

এই প্রসঙ্গে Victor Hugo-র সঙ্গে ত্রৈলোক্যনাথের সাদৃশ্যের কথা মনে পড়ে। আসলে শিল্পী যে মুহূর্তে সৃষ্টি করেন,—কেবল সেই মুহূর্তের জগৎ তিনি অনন্ত-সদৃশ,—স্বয়ম্ভু। অতএব একজন শিল্পীর রচনাকে আর একজনের রচনার সঙ্গে তুলনা করা অনেক সময় নিরর্থক হয়, বিশেষ করে দেশকালের দিক থেকেও আলোচ্য শিল্পীর যখন বিভিন্ন। তা ছাড়া তুলনা করবার ঝোঁক অনেক সময় অতি-প্রসারিত হয়ে শিল্পীর দেশ-কালে নিবদ্ধ নিজস্ব পরিচয়কে আচ্ছন্ন করে ফেলে। উনিশ শতকে মধুসূদন-হেম-নবীন-বঙ্কিমের ভাগ্যে এমন দুর্ভোগ প্রায়ই ঘটেছে; একালে রবীন্দ্রনাথের বিপুল শিল্প-স্বভাব দেশি-বিদেশি পূর্বসূরীদের সঙ্গে তুলনার রাহুগ্রাস থেকে আজও সম্পূর্ণ মুক্ত নয়। অতএব সাদৃশ্য-কথনের আগে তার সীমায়তি এবং প্রাসঙ্গিকতার কথা বিস্মৃত হওয়া উচিত নয়।

ত্রৈলোক্যনাথের প্রসঙ্গে আলোচ্য তুলনার কথা আসে,—তাঁর অন্তত একটি গল্পে Hugo-র খ্যাততম উপন্যাস ‘Toilers of the Sea’-র কাহিনীর আগাগোড়া ছায়া পড়েছে। এ’টি ত্রৈলোক্যনাথের দ্বিতীয় প্রকাশিত গল্প,—‘বাঙাল নিধিরাম’ (১০০০ বাংলা সাল)। কিন্তু লক্ষ্য করলেই দেখব, ঐ ছায়া পর্যন্তই;—Hugo-র অতল প্রসারিত জীবন-দৃষ্টি, হৃৎ-বেদনার সঙ্গে তাঁর আমূল একাত্মতা,—তাঁর জীবন-চিন্তার

বিশ্বজনীনতা, কিছুই ত্রৈলোক্যানাথের মধ্যে ছিল না। জীবনের প্রতি Hugo-র দরদ তাঁর অভিজ্ঞতার রক্তাক্তরে রচিত ; তাই দুঃখের প্রতি সহানুভূতি তাঁর রচনায় মর্মান্তিক ট্রাজেডি রচনা করেছে। Hugo-র জীবন-ভাবনা গভীর,—তাই সৃষ্টির পথে তাঁর পদক্ষেপ গুরু-গভীর। ত্রৈলোক্যানাথের নিজের ক্ষেত্রে দুঃখবোধের অভিজ্ঞতা সীমাহীন ; কিন্তু তাঁর ব্যক্তিত্ব সম্মান-ধর্মী, দুঃখে অল্পবিগম, সুখে প্রায় বিগতস্পৃহ ;—অথচ উদাসীন হলেও জীবনের প্রতি তিনি নির্মম নন। তাই জীবনের সুখ-দুঃখ তাঁর শিল্পি-চেতনার কাছে কোনো স্বতন্ত্র মূল্য দাবি করতে পারে না ;—চিরাগত মজার গল্পের আধারে তিনি জীবনের কথা বলেন অগম্যম। জীবন-ভাবনায় আত্ম-সাপেক্ষতার তাব নেই বলেই শিল্পের ক্ষেত্রে তাঁর চাল লঘু। Hugo-র ট্রাজেডি-খন কাহিনী নিঃশব্দে তিনি করুণা-বিমিশ্র কৌতুকের নতুন রস রচনা করেন। সেখানে তাঁর নিজস্ব প্রত্যয়ের ছাপটুকুও লেগেছে,—যেন নিভাস্ত আনমনে !—

বাঙাল নিধিরাম তার যথাসর্বস্ব দিয়ে জীবন-পণ করে,—পদে পদে মর্মান্তিক যন্ত্রণা ভোগ করে যে অর্থ সংকয় করেছিল, তাই দিয়ে হিরণ্ময়ীর বিয়ে দিল জমিদারপুত্র নবীনের সঙ্গে। এই অর্থ সংগ্রহের জ্ঞা নিধিরাম অসাধ্য সাধন করেছিল, অসহকেও সয়েছিল ; কারণ হিরণ্ময়ীর সঙ্গে তার নিজের বিবাহের জ্ঞা এই অর্থ ছিল একান্ত প্রয়োজনীয়। হিরণ্ময়ী স্বেচ্ছায় আত্মদান করেছিল নিধিরামের কাছে, তার সত্যাসক্ত পিতা বাগদান করেছিলেন অশেষ উৎসাহে। দৈবচক্রে নিধিরামও এই অসমবয়সিনী বালিকাকে ভালবেসেছিল প্রাণের অধিক। কিন্তু টাকা নিয়ে মুমূর্ষু নিধিরাম যেদিন ফিরে এল, হিরণ্ময়ী ততদিনে ভালবেসেছে ধনী নবযুবক নবীনকে। নিজের সর্বস্ব দিয়ে নিধিরাম হিরণ্ময়ীর বিয়ে দিয়েছে নবীনের সঙ্গে,—হিরণ্ময়ীর বাবারও অমতে ;—কারণ নিধিরাম সত্যই তাকে ভালবেসেছিল,—তার সুখ-কামনা করেছিল প্রাণ দিয়ে।

বিয়ের পরে নবযুবকে নিয়ে নবীন বাড়ি ফিরে চললো নৌকাযোগে ;—গঙ্গার ঘাটে তাদের বিদায় দিয়ে নিধিরাম হিরণ্ময়ীর পিতা এককড়িকে প্রণাম করলো। তারপর গলা পর্যন্ত গঙ্গার জলে ডুবিয়ে, এককড়ির বুক মাথা রেখে শুয়ে পড়লো,—হাতে পৈতা জড়িয়ে জপ কবে বললো,—“ওঁ গঙ্গা নারায়ণ ব্রহ্ম.....” ইত্যাদি ঠিক সেই সময়ে “হিরণ্ময়ী মৃদুমধুর ভাষে নবীনকে বলিলেন,—‘বাঙাল কি করিতেছে দেখ ! ঠাট্ করিয়া আবার বাবার কোলে শোওয়া হইয়াছে’।”

তারপরে গল্প সংক্ষিপ্ত,—“নিধিরাম সেই নৌকাপানে একদৃষ্টে অনিমেঘ নয়নে চাহিয়া রহিলেন। এককড়ি দেখিলেন যে, নৌকা যতই দূরে যাইতে লাগিল, আর নিধিরামের শরীর ততই অবশ অবসন্ন গুরু হইতে লাগিল। মোড় ফিরিয়া সেই নৌকাখানি অদৃশ্য হইল, আর নিধিরামের প্রাণ বিয়োগ হইল।”

সবশেষে লেখক “ও গন্ধানারায়ণ ব্রহ্ম, ও রাম:.....” ইত্যাদি ব’লে সংক্ষেপে গল্পের ফলশ্রুতি ঘোষণা করেছেন। কিন্তু Hugo-র কল্পিত কাহিনীর সমাপ্তি-মুখে,—‘হিরণ্যায়ী মৃদুমধুর ভাষণে’ একটি মাত্র উক্তিতে ত্রৈলোক্যনাথের অনাসক্ত শিল্পি-বাস্তব অমর হয়ে আছে,—এ-যেন ব্যক্তি-ত্রৈলোক্যনাথের দীর্ঘধ্বসের প্রতিধ্বনি,—“কি করিব, সকলেই আপনার স্বার্থের জন্ত ব্যস্ত।”

Hugo-র জীবন-বেদনা ত্রৈলোক্যনাথে অনুপ্রস্থিত নয়,—‘বাঙাল নিধিরাম’-এর সমাপ্তিক আবেদন তার প্রমাণ। কিন্তু একান্ত আত্মবিমুখ অনাসক্ত জীবন-দৃষ্টি ত্রৈলোক্যনাথের চিন্তায় জীবনের দূরবর্গাহ ধনতাকে লঘু করেছে। তাই বাঙাল নিধিরামের ঐকজিক পরিণতির সত্ত্বে তিনি অনায়াসে গাথতে পেরেছেন ‘উদ্ধব দাদার কৌতুক-চপল মজার গল্পকে। রবীন্দ্রনাথের ভাষায় আবার বল্য যে: তা পাবে,—এমন ব্যবহার “সাহিত্য-শিষ্টাচার বহিঃত।” অথচ ত্রৈলোক্যনাথ অবলালায় তা পেরেছেন,— কারণ হুখ বা দুঃখ,—কোনো অবস্থাতেই জীবনের প্রতি তাঁর আসক্তি নেই।

কিন্তু আসক্তির অভাব অর্থে মমতার অভাব যেন না বুঝি। এখানেই Cervantes বা Swift-এর সঙ্গে তাঁর ব্যক্তিত্বের মৌলিক তফাত। ‘Don Quixote’ বা ‘Gulliver’s Travels’-এব শিল্পিদ্বয় অপ্রত্যাশিত অনতিক্রমা দুঃখের যন্ত্রণায় জীবনের প্রতি আকৃষ্ট ও বিদ্রোহপরায়ণ হয়ে উঠেছিলেন। কৌতুক-প্রচ্ছন্ন কাহিনীর অন্তরালে তাঁরা সেই বিষজ্বালার স্বাদ সাহিত্যে সঞ্চার করেছেন। তাঁদের হাতে লেখনী যেন মৌমাছির হল,—মধুর শোভ দেখিয়ে জ্বালা ছড়িয়েছে জীবনের রক্তে রক্তে। তাই তাঁরা ব্যঙ্গরসিক,—satirist,—‘হাসির ছলে’ কেবল লজ্জা নয়,—আঘাত দিয়েছেন তাঁরা। কিন্তু ত্রৈলোক্যনাথে আঘাত নেই। পাঠকের মনকে তিনি যেখানে খুব বেশি নাড়া দিয়েছেন—সেখানেই হঠাৎ জোরে ঝাঁকুনি দিয়ে বসিয়েছেন,—বসিয়েই হেসে উঠেছেন যেন হো-হো করে। ‘ডমক্‌চরিত’ তার চরম নিদর্শন। মানুষের স্বার্থান্ধ লোলুপতার হাতে মানুষের চরম নির্যাতনের কাহিনী আত্মগোপন করে আছে সাত পর্ষায়ে সমাপ্ত ঐ গল্প-মালায়। ত্রৈলোক্যনাথের জীবন-অভিজ্ঞতার লক্ষ্মী-ভাণ্ডার ‘ডমক্‌চরিত’। ঠিক এই কারণেই আজগুবি অবিদ্বান্স উপাদানের প্রাণখোলা অট্টহাসির আতিশয্য এখানেই সবচেয়ে বেশি। সহজ-মমতায় ভরা শিল্পি-মন সম্ভবপূর্ণ লক্ষ্য রেখেছে নিজ জীবনের উত্তাপ যেন শ্রোতার মনে দাহ-সঞ্চার না করে। এ দেশের চিরাগত ধারা অম্লসারে গল্প ব’লে শ্রোতাকে তিনি খুশি ক’রে তুলতে চেয়েছেন,—তাঁর সহজাত গাঞ্জিক প্রতিভার পক্ষে ঐটুকুই ছিল নগদ বিদ্যায়। তার সঙ্গে ফাউ হিশেবে চোখে-দেখা জীবনের একটি আভাস,—আগে বলেছি,—একটি ভ্রাণময় স্বাদ যুক্ত করেছেন,—

সে স্বাদ নির্ভার কৌতুকরসে ভরা। অতএব বাংলা সাহিত্যের প্রথম গল্প-শিল্পী।^{২০} ত্রৈলোক্যনাথ কোনো উদ্দেশ্য-মূলক রচনার স্রষ্টা নন,—এদেশের চিরাগত গল্প-বলিয়ের সহজ উত্তরাধিকারী তিনি;—নূতন যুগের শিল্পী হিশেবে তাঁর রচনা-শৈলী জ্ঞাতপন্থ satirist-এর নয়,—বাংলা গল্পে দৃশ্যমান জীবনকে তিনি কৌতুকের স্মিতহাস্তে সজীবিত করেছেন,—ত্রৈলোক্যনাথ বাংলা গল্পের প্রথম সার্থক ‘হিউমারিস্ট’।

ত্রৈলোক্যনাথের পরে আলোচ্য প্রস্তুতি-পর্বে উল্লেখযোগ্য ছোটগল্পের সংখ্যা আর বেশি নয়। এই সময়ে ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের (১৮৪৯-১৯১১) ‘ক্ষুদিরাম’ প্রকাশিত হয়েছিল (১৮৮৮ খ্রিঃ)। কিন্তু ‘ক্ষুদিরাম’ ছোটগল্প নয়,—গল্পও নয় ঠিক। লেখক নিজ রচনার পরিচয় দিয়েছেন ‘গাল-গল্প’ বলে। গল্পের চেয়ে ‘গাল’ অর্থাৎ বিদ্রূপের তেজস্ক্রিয় অঙ্গুলক্ষণই ইন্দ্রনাথের প্রধান উদ্দেশ্য ছিল। ফলে গল্প-রস জন্মে নি;—‘ক্ষুদিরাম’ অনেকটা ব্যঙ্গ-নক্সা।

এ-ছাড়া ‘পূজার গল্প’ এবং ‘বড় গল্প নয়’ নামে দু’টি বেনামা লেখকের রচনা ‘আলোচ্য সময়ের উল্লেখ্য গল্প বলে নির্দিষ্ট হয়েছে’^{২১} গল্প দু’টি ১৯১১ বাংলা সালের ‘নবজীবন’ পত্রিকায় আশ্বিন ও ফাল্গুন সংখ্যায় যথাক্রমে প্রকাশিত হয়েছিল। প্রথম গল্পটির ছোটগল্পাঙ্গিক অপেক্ষাকৃত পরিণত, সন্দেহ নেই। কিন্তু দ্বিতীয় গল্পটির কাহিনী এবং উপস্থাপনা অনেকটা সরস উপাখ্যানের মতো। যাই হোক,—এই সকল আকস্মিক ও প্রচ্ছন্ন কলাকর্মের মধ্যে অনাগতের স্বাক্ষর ক্রমেই স্পষ্ট মুদ্রিত হয়ে উঠছিল;—বাংলা সাহিত্যে ছোটগল্পের যুগ ক্রমশই এগিয়ে আসছে,—এই ঐতিহাসিক বার্তাবহনের ভূমিকাতেই এদের শ্রেষ্ঠ শৈল্পিক সার্থকতাও।

এদিক থেকে ত্রৈলোক্যনাথের পরে রবীন্দ্রনাথের প্রথম পর্যায়ের গল্প-সমষ্টিই সর্বাপেক্ষা উল্লেখ্য। আগে বলেছি,—রবীন্দ্রনাথের প্রথম গল্প ‘ভিথারিণী’ ১২৮৪ বাংলা সালে ‘ভারতী’ পত্রিকায় প্রকাশিত হয়েছিল। পরবর্তী কালে কবি তাঁর সকল গল্প-সংকলন থেকেই এটিকে বাদ দিয়েছেন। বিস্ময়কর বসন্তুলোর বিচারে এই অস্বাকৃতি, সন্দেহ নেই, গল্পটির প্রাপ্য ছিল। ‘ভিথারিণীর’-র পরে ‘হিতবাদী’-পর্যায়ের আগে কবির আর তিনটি গল্প প্রকাশিত হয় :—

- ১। ‘ঘাটের কথা’ —‘ভারতী,’—কার্তিক ১২৯১ সাল।
- ২। ‘রাজপুত্রের কথা’—‘নবজীবন,’—অগ্রহায়ণ ১২৯১ সাল।
- ৩। ‘মুকুট’ —‘বালক,’—বৈশাখ-জ্যৈষ্ঠ ১২৯২ সাল।

প্রথম দু’টি গল্প রবীন্দ্রনাথের একাধিক গল্প-সংগ্রহে স্থান পেয়েছে,—‘গল্পগুচ্ছে’র ৪ প্রথমে ঐ দু’টি গল্পই আছে। ‘মুকুট’কে নাট্য-রূপান্তরিত করে তার গল্প-রূপকে কবি

২০। বাংলা সাহিত্যে প্রথম উল্লেখ্য গল্পের লেখক পূর্ণচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়; কিন্তু গল্প-শিল্পের সহজ-প্রতিভা তাঁর ছিল না,—ঐ একটি গল্প অনেকটা আকস্মিক রচনা। ত্রৈলোক্যনাথ এদিক থেকে গল্পের প্রথম স্বভাব-শিল্পী। ২১। দ্রষ্টব্য :—নরেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী ‘বাংলা ছোটগল্প’।

ভুলেছিলেন। ‘মুকুট’-এর কাহিনীতে নাটকীয় অভিঘাত সৃষ্টির অবকাশ প্রচুর হ’লেও গল্পের স্বর ঠিক লাগে নি। প্রথম উল্লিখিত গল্প দু’টি সম্বন্ধেও প্রায় একই কথা বলা চলে। ‘রাজপথের কথা’ তো ‘বিচিত্র প্রবন্ধ’ গল্পের অন্তর্গত হয়েছিল একবার। ‘ঘাটের কথা’তেও সেই একই কথা;—গল্পের স্বর খুব মিচি। প্রথম যৌবনের প্রবেশ দ্বারে পৌঁছেও কবিমনের ভীক সংশয় তখনো কাটেনি। জীবনের সঙ্গে কোনো উল্লেখযোগ্য পরিচয়ই তখনো তাঁর নেই; ঠাকুর বাড়ির আভিজাত্যের দুর্গে বন্দি-প্রাণ অশোক-কাননে বন্দিমী সীতার মতো মাথা খুঁড়ে মরছে। মনের ভূমিতে বাইরের জগতের আলো যখন পড়লো না, কবির ‘অন্ধ-প্রাণ’ তখন নতুন চোরা-কুঠবির সৃষ্টি করেছে। ‘ভূতরাজকতন্ত্র’ নয়,—ঠাকুর বাড়ির নিয়মতন্ত্রের ফাঁকে ফাঁকে যতটুকু জীবনের তাপ এসে লাগলো, তারই মধ্যে কল্পনায় বিছিয়ে দিলেন ‘আপন সঙ্গ-লোলুপ হৃদয়ের বেদনা। ফলে কবি বলেছেন, “২—“খুব ছেলেবেলায় পৃথিবীর সমস্ত রূপরসগন্ধ, সমস্ত নড়া-চড়া আন্দোলন, বাড়ির ভেতরের নারিকেল গাছ, পুকুরের ধাবের বট, জলের উপরকার ছায়ালােক, রাত্তার শব্দ, চিলের ডাক, ভোরের বেলাকার বাগানের গন্ধ—সমস্ত জড়িয়ে একটা বৃহৎ অর্ধপরিচিত প্রাণী নানান নৃতীতে আমায় সঙ্গদান করত।”

এই বৃহৎ অর্ধপরিচিত প্রাণীর সঙ্গে মানস-মিলনের করুণ লালিত্য নবযৌবনের ভাবালুতায় রস-সিক্ত হয়ে জন্ম নিয়েছে ‘ঘাটের কথা’ আর ‘রাজপথের কথা’। আসলে রচনা দু’টি কবির জীবন-বিরহী প্রাণের আত্মকথা। এই সময়ে তাঁর কবি-মানসের আর্ঘ্যবন ধাত্রী ‘নতুন বৌসানের’ আকস্মিক মৃত্যুর বেদনাও তাতে অন্তর্লীন হয়ে আছে। গল্পের রস রচনা দু’টিতে নেই,—বাণিত যৌবনের আলুলায়িত আবেগ ভাবালু মনের কাছে এদের গতিবেগ সৃষ্টি করেছে। আগে বলেছি, বস্তুময় জীবন-অভিজ্ঞতার প্রচ্ছদ সার্থক গল্পের ভিত্তি; তার পরিণাম শিল্পীর আত্ম-সম্ভব অবিচল প্রত্যয়ে। রবীন্দ্রনাথের মধ্যে আলোচা যুগে কোনো বিশেষ প্রত্যয়ের দৃঢ়তা না থাকে, আত্ম-রুদ্ধ আবেগ ছিল দুর্বীর। শুধু ভাল গল্প লেখা হলো না,—কারণ objective জীবন-ভূমি তখনো ছিল তাঁর আয়ত্তের বাইরে। ত্রৈলোক্যনাথে objective জীবন-প্রেরণা ছিল প্রচুর,—কিন্তু যৌবনের প্রভাতে নিজের subjective ভাবনার কথাষাত্রও সমূলে বিসর্জন দিয়েছিলেন তিনি। এই ছাঁয়ের প্রথম মিলন ঘটলো পদ্মা-ধোত উত্তরবঙ্গে। তাই শাজাদপুর-শিলাইদহ-কুষ্টিয়ার রবীন্দ্র-জীবনভূমি বাংলা ছোটগল্পের ত্রিবেণী-তীর্থ। বাংলা ছোটগল্পের আদিপর্বের সূচনা ঐখানে।

বাংলা ছোটগল্প : আদিপর্ব

১। ‘গল্পশুদ্ধে’র রবীন্দ্রনাথ

(রবীন্দ্র-রচনার আশ্রয়ে বাংলা ছোটগল্প প্রথম পূর্ণাঙ্গতা পেয়েছিল। কিন্তু এইটেই বড় কথা নয়। ‘গল্পশুদ্ধে’র প্রাথমিক যুগের রবীন্দ্র-গল্পের মধ্যেই আধুনিক বাংলা সাহিত্যের জীবনভূমি পরিবর্তিত হয়েছে—শিল্পীর জীবন-দৃষ্টি পেয়েছে এক অনাবিকৃতপূর্ব ভ্রমতে প্রথম প্রবেশাধিকার। সাহিত্যের ইতিহাসে এইটেইঃ ঐশ্বর্য প্রাপ্তি ;—কেবল নূতন রূপ-কল্প নয়, নবতর জীবনের স্বাদ ও সন্ধান। স্বয়ং কবি এই জীবন পরিচায়নের প্রসঙ্গে বলেছিলেন—“আমি যে ছোট ছোট গল্পগুলো লিখেছি, বাঙালি সমাজের বাস্তব জীবনের ছবি প্রথম তাতেই ধরা পড়ে।” ইতিহাসের গ্রন্থিমোচনের প্রয়োজনে এই কবি-কথার বিশ্লেষণ প্রয়োজন।

উনিশ শতকে রামমোহন রায় থেকে বঙ্কিমচন্দ্র পর্যন্ত প্রতিভা-প্রবাহের সাধনায় যে রেনেসাঁস-এর জন্ম বিকাশ এবং পরিণতি, তার সর্বক্ষেত্রে বচস্বী! সম্ভাবনা উত্তুঙ্গ হয়েছিল। তাহলেও তারই মূলে অন্তর্নিহিত ছিল একান্তবদ্ধতার এক অনপন্যে সীমায়তিও। এই রেনেসাঁস-এর ফসল বাঙালি জীবনের সকল স্তরকে স্পর্শও করতে পারেনি, প্রধানভাবে কলকাতা এবং অংশতঃ অগ্গা কয়েকটি মাত্র শহর-উপনগরের সংকীর্ণ সীমায় একান্তভাবে বাধা পড়েছিল। নাগরিক জীবনের বাইরে বৃহত্তম বাঙালি সমাজ অসংখ্য পল্লীতে ছিল চির অন্ধকারে নিমজ্জিত। কেবল গ্রামেই নয়, শহর-নগরেও একমাত্র ইংরেজি শিক্ষিত উচ্চ ও মধ্যবিত্ত শ্রেণীর বাইরে উনিশ শতকের নবজাগরণের কোনো প্রভাবই ছিল না। বাঙালি সমাজের এ ছিল এক ভার-সমতাহীন আশ্চর্য অবস্থা। বাংলার শহর-নগর তখনও এমনই অ-পূর্ণ গঠিত ছিল যে, গ্রাম ও শহরের মধ্যে তফাত খুব দূরবর্তী ছিল না। তাছাড়া, নিছক দৈহিক অবস্থানের দিক থেকে গ্রাম ও শহর তখনো ছিল ঘন-সম্মিলিত। তবু মন ও মননের ভ্রমতে এদের পার্থক্য ছিল আমূল। স্বয়ং রামমোহন রায় জন্মস্থলে ছিলেন গ্রামীণ ; তাঁর প্রথম জীবনের কর্মক্ষেত্রও বহুলাংশে পল্লী-বাংলায় প্রসৃত হয়েছিল। কিন্তু যেদিন থেকে রামমোহন নব-বাংলার মহা-বিপ্লবীর ভূমিকা নিয়েছেন, তার আগে থেকেই তিনি কলকাতার মহানাগরিক। কেবল বাসস্থানের দিক থেকেই নয়, মনন-চিন্তার ক্ষেত্রেও কলকাতার বাইরেকার বাঙালি সমাজের অস্তিত্ব তাঁর ভাবনায় গভীর

ছায়া ফেলতে পারেনি। অথচ বৈষয়িক কর্মসূত্রে এঁদের সঙ্গে এককালে তার যোগ ছিল প্রত্যক্ষ। সেকালের সংবাদপত্রে প্রথমাধি পল্লীবাংলার দুর্নীতি ও দুর্গতির সংবাদ বহুল প্রকাশিত হয়েছে।^২ অথচ তার প্রতিকার সম্পর্কে বিচার ও আন্দোলন শহরের সীমাকে কখনো অতিক্রম করতে পারেনি। সমগ্র উনিশ শতকে বাঙালির জাতীয় অত্যাধীন একবার মাত্র গ্রাম ও শহর সমগ্রাণ হয়েছিল,—সে ছিল নীল বিপ্লবের যুগ (১৮৫৯ খ্রিঃ)।^৩ কিন্তু নীল বিপ্লবের আন্দোলনে ও শহর ও গ্রামীণ বাংলা একত্র-বদ্ধ হয়নি। সহাবস্থান, সমপর্যায় জীবনযাত্রা, উদ্বেগ ও উৎসাহবোধের একতা সত্ত্বেও শহর-বাংলা সেদিন বৃহত্তর বাঙালি জীবন থেকে মনে মনে একান্ত বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়েছিল।

এসময়ে ত্রীপ্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় সিদ্ধান্ত করেছেন, “শিক্ষিত জনমত ও অশিক্ষিত জনশক্তির মধ্যে যে ভেদ তাহা বর্তমান ইংরেজি শিক্ষাব অগ্রতম ফল।”^৪ কেবল ইংরেজি শিক্ষা নয়,—আসলে সেকালের ইংরেজ শাসকের দেওয়া শিক্ষাই বৃহত্তর বাংলার সঙ্গে শিক্ষাভিমানে বাঙালির ভেদবুদ্ধিকে অন্ধ করে তুলেছিল। অষ্টাদশ শতকের দ্বিতীয়ভাগ থেকে গ্রাম-বাংলা ও নগর-বাংলার বিচ্ছেদ স্পষ্ট হয়ে ওঠে। পলাশি যুদ্ধের পরে এবং ক্রমে উনিশ শতকে বণিকবাজ ইংরেজের প্রতিপত্তি এদেশে যতই বেড়েছে, কলকাতা ততই আমাদের জাতীয় জীবনের কেন্দ্রভূমি হয়ে উঠেছে। অধিক প্রতিষ্ঠা-প্রতিপত্তির লোভে এককালে বাঙালি-শ্রেণীরা গ্রামের ভিত্তি ছেড়ে কলকাতায় চলে এসেছিলেন; ক্রমে মনের যোগ ও এখানেই ঘনিষ্ঠ হয়ে উঠল;—সুব্যাপ্ত দেশের প্রাণ-ভূমি তৃষিত হ’তে লাগলো বঞ্চনা-বৃঙ্ক্ষায়। কলকাতার ইঙ্গ-বঙ্গ সমাজের নব-সংগঠন থেকে দেশের প্রাচীন ঐতিহ্যের ছাপ ফিকে হয়ে এলো; অগ্রদিকে সজীব প্রাণ-প্রবাহেব স্পর্শহীন গ্রামও নিজের মূলগত শক্তিকে ফেললো হারিয়ে। ফলে ভাবতীর্থ সংস্কৃতির আবহমানকালের সম্পদ থেকে সেই অন্ধকার যুগে সারা দেশই বঞ্চিত হ’লো। রামমোহন রায় প্রথম এদেশে বেদ-উপনিষদের স্মৃতি জাগরিত করতে চাইলে নিষ্ঠাবান সংস্কৃত পণ্ডিতেরাই বলেছিলেন;—“এ সবকিছুই স্বধর্মঘেনী রামমোহন রায়ের ‘দাম্পা’; বেদ-উপনিষদ বলে হিন্দুশাস্ত্রে কিছু নেই।”^৫

দেশীয় মননচিন্তা সম্বন্ধে এইরূপ অজ্ঞান-অন্ধকার যখন সবদিক থেকে পরিব্যাপ্ত হয়েছিল, তখনই এদেশে ইংরেজি শিক্ষার প্রথম প্রতিষ্ঠা। অতএব ইংরেজি বিদ্যার প্রাণোত্তাপ একদিকে বাঙালির মনকে যত আলোক-দীপ্ত করেছে, দেশের ঐতিহ্য সম্পর্কে সঠিক জ্ঞানের অভাব জাতীয় জীবনের প্রতি বিরূপ অবজ্ঞার সৃষ্টি করেছে ততই। ‘নবা

২। ড. ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায় (সং)—‘সংবাদপত্রে সেকালের কথা’। ৩। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়—‘ভারতে জাতীয় আন্দোলন’। ৪। প্রথম চৌধুরী—‘রামমোহন রায়’—‘প্রবন্ধ সংগ্রহ ১ম খণ্ড’।

বঙ্গ দল' যে প্রথমে নিরীহ স্বদেশবাসীদের প্রতি অনাচার-উৎপীড়নে অধীর হয়ে উঠেছিল, তারও মূল কারণ রয়েছে এইখানেই। পরবর্তীকালে শিক্ষিত বাঙালির বুদ্ধি-পরিণতির সঙ্গে সঙ্গে ক্রমশ স্বদেশীয় ঐতিহ্য-আদর্শের মূল্য পুনরায় আবিষ্কৃত এবং স্বীকৃত হয়েছে। কিন্তু দেশের সংস্কৃতি সম্বন্ধে পুঁথিগত জ্ঞান বর্ধিত হ'লেও, গ্রামের অশিক্ষিত অধিবাসীদের সঙ্গে মনের যোগ কিছুতেই আর গড়ে উঠলো না। প্রতীচ্য শিক্ষার গৌরবে অন্ধ বাঙালি-সমাজ ঐ বিদেশী জ্ঞানকেই আত্মোন্নতির একমাত্র কারণ বলে ধরে নিয়েছিল। বস্তুত দেশের পুরাতন সংস্কৃতির উদ্ধার ও নব মূল্যায়ন যে সম্ভব হয়েছিল, সেও তো বিদেশী জ্ঞান বা বিদেশী পণ্ডিতদের সাধনার বলেই! অতএব সেই জ্ঞান-মহাবৃক্ষের ফল যারা ভোগ করতেন পারলো না, স্বদেশবাসী হ'লেও তারা নেহাৎ-ই হয়ে রইল অবজ্ঞেয়। সেদিনকার প্রতীচ্য শিক্ষার অতি-মূল্যায়নের অন্ধতা বাংলাদেশে নতুন শ্রেণী-বৈষম্যের সৃষ্টি করলো। ইংরেজি শিক্ষিত অর্থেই ধরে নেয়া হ'ল বুদ্ধিজীবী উন্নত শ্রেণীর মানুষ :— বুদ্ধি বা জ্ঞানের পরিমাপ না করেও চাকুরিজীবী যারা আপিস-দপ্তরে কলম চালনা করেন, তারাই নির্বিশেষ বুদ্ধিজীবীর নতুন মর্যাদা পেলেন। মসীচালক চাকুরিজীবী মাত্রই বুদ্ধিমান, অতএব যারা তা না করেন তাঁরাই নির্বোধ অজ্ঞান—অবহেলার যোগ্য; এই অস্বস্তি মনোভাব থেকেই বাংলাদেশে শ্রমজীবিতা আজও নিন্দনীয় হয়ে আছে।

অতীতকালে নিজের ঘরে আপনজনকে 'পরবাসী' করে রাখার, তথা স্বদেশবাসীদের মধ্যে এই অবজ্ঞাভরা বিভেদ বচনার ক্ষেত্রে কট-নীতিকের ভূমিকা নিয়েছিলেন বিদেশী সরকার। বাঙালিকে ইংরেজি শিক্ষা দেবার একেবারে প্রথম পর্যায়েই দেশীয় শিক্ষার্থীর অপ্রত্যাশিত চিৎপ্রকর্ষের পরিচয় পেয়ে আমলাতান্ত্রিক রাষ্ট্রশক্তি ভীত হয়েছিল। তাঁরা বুঝেছিলেন, বুদ্ধি-দীপ্ত এই বাঙালি মনীষার সঙ্গে শ্রমজীবী বাঙালি বাহুর যোগ ঘটলে, তৎক্ষণাৎ এদেশে ব্রিটিশ স্বর্ষ অস্তমিত হবে। তাই শিক্ষিত বাঙালির মনের দূরত্বকে তারা প্রথম থেকেই অশিক্ষিত বাঙালির প্রতি ঘণায় পরিবর্তিত করতে সচেষ্ট হয়েছিল। ফলে, কেবল গ্রামে নয়, শহরে-নগরে যে-সব অশিক্ষিত 'কুলির' দল একসঙ্গে এক পথে হেঁটেছে, 'বাঙালি বাবু' প্রতিমুহূর্তে দেহে-মনে তাদের প্রতি বিমূখ হয়ে ফিরেছেন। ভাবলে কৌতুহ্লের মনে হবে,—এক পয়সা বেশি ভাড়ায় কলকাতার ট্রামের প্রথম শ্রেণী, যার 'দেড়া ভাড়ায়' রেলের মধ্যম শ্রেণী আসলে ছিল শিক্ষিত মধ্যবিত্ত এই বৈষম্য-বিরাগকে স্থায়ী করে রাখবার জন্তে ব্রিটিশ রাজশক্তির কর্তৃত্ব আরো দু'টি কুট-অস্ত্র।

বর্তমান প্রসঙ্গে এসব তথ্যের আত্মপূর্বিক আলোচনা বা বিশ্লেষণ অপরিহার্য নয়। কেবল এই ধারণা স্থিতিহীন হলেই যথেষ্ট যে, উনিশ শতকে বাংলাদেশের নবজাগরণ বাংলামাটির সঙ্গে একান্ত যুক্ত ছিল না। এর প্রেরণা এসেছিল প্রতীচ্য ইতিহাস-দর্শন-

সাহিত্য-বিজ্ঞানের জগৎ থেকে; এর উৎসাহ ছিল সেই জ্ঞানলব্ধ আদর্শে নিজেদের জীবনকে নব-উষ্মা করে তোলার পথে। অথচ সেই জীবন ইংরেজি শিক্ষিত শহরবাসী বাঙালি সমাজের সংকার্য গণ্ডির বাইরে নিতান্ত নিরঙ্গ অস্তিত্বে পর্যবসিত হয়েছিল। কলে, স্বদেশ ও স্বজাতির বাস্তব-জীবনের সংস্পর্শহীন এ-যুগের আদর্শ ও উদ্দাপনা কখনো কল্পনা-সর্বস্ব রোমান্টিক ভাবলোকে উড়ে ফিরেছে; কখনো বা নিছক অধিবিভাগমূলক যুক্তি-তর্ক বিস্তারে হয়েছে বহু ব্যাপক। কেবল ঊনিশ শতকের বাংলা কাব্য-সাহিত্যে নয়, সেকালের রাজনৈতিক অর্থনৈতিক আন্দোলনেও কাজের চেয়ে আলোচনা, বিপ্লবের চেয়ে আবেদন-নিবেদনই বেশি জায়গা জুড়েছিল। বাংলা সাহিত্যে সে ছিল অনেকটা বস্তুভীর্ণ কল্পনা-সমুচ্ছল আদর্শবাদের যুগ।

বঙ্কিমচন্দ্রের সাহিত্যে এই যুগ-স্বভাবের পরিচয় দিয়ে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন: “বঙ্কিম যে দুর্গেশনন্দিনী, কপালকুণ্ডলা লিখেছিলেন, সে-সব কি সত্য ছিল? সে-সব romantic situation কি তখন ঘটতে পারতো? সত্যি হচ্ছে এই যে, তিনি পড়েছিলেন ইংরেজি-রোমান্স, পড়ে ভালো লেগেছিল। তৃপ্তির একটা ক্ষেত্র তো চাই। বঙ্কিম পেয়েছিলেন সে ক্ষেত্র, আমাদের দিয়েছিলেন। আমি তাই বলি, বঙ্কিমের রচনায় আমরা যা পাই তা সামন্ততন্ত্র নয়। তাকে নতুন একটা পিপাসা বলতে পার, যা মেটাবার শখ তিনি যেখান থেকে হোক সংগ্রহ করেছিলেন। তাঁর বইগুলোতে যে-সব কাণ্ড-কারখানা আছে, সেগুলো তাঁর স্বপ্নের মধ্যেও ছিল না।”^১

বস্তুত বাঙালির জীবন-শিল্প রচনার ক্ষেত্র ঔপন্যাসিক বঙ্কিম ছিলেন অনাগত-বিধাতা। তাঁর যুগের নগর-বাংলায় সত্য ইংরেজি-শিক্ষিত নরনারীর ভাবলোকে নবীন আদর্শের আবেগ-অভিঘাত সত্য ফেনিল হয়ে উঠছিল। যুগপ্রাচীন সমাজ-সংস্কারের প্রতিক্রিয়াশীলতা সেই ভাবাবেগকে ক্ষণে ক্ষণে তপ্ত-ক্ষুদ্ধ করেও তুলতে চেয়েছিল। কিন্তু পুরাতনের সঙ্গে নূতনের সংঘাতের প্রত্যক্ষতা বাস্তব জীবন-ভূমিতে তখনও অপরিহার্য হয়ে ওঠেনি। সমাজে বিধবা-বিবাহ চলছে বিজ্ঞানসম্মত মশায়ের প্রবল উৎসাহে। কিন্তু সে ঘটনা নিয়ে দেশবাসী আন্দোলন কোলাহলের আকার ধরলেও যথার্থ সামাজিক জটিলতা তখনও সৃষ্ট হয়নি। অপরপক্ষে অ-সিদ্ধ, বা অ-প্রচলিত প্রণয়ের অগ্নিদাহে একটি-দু’টি করে তরুণপ্রাণ আত্মনাশ করতে থাকলেও তখনো তা ব্যাপক সমস্তার আকারে দেখা দেয়নি। অতএব বিধবার প্রণয় (‘বিসবুদ্ধ’-‘কৃষ্ণকান্তের উইল’), অথবা অ-চরিতার্থকামা কুমারী প্রণয়িনীর পক্ষে সধবা জীবনেও পূর্ব-প্রণয়ী পরপুরুষের

১। “শ্রীবুদ্ধদেব বসু সাহিত্য আলোচনায় অনুলিপি”—ভ্র: ‘ববীন্দ্র বচনাবলী’ ১৪শ খণ্ড, ‘ব্রহ্মপরিচয়’।

সঙ্গ-লিপ্সার (‘চন্দ্রশেখর’) প্রতিক্রিয়া বাংলার সমাজ-দেহে তখনো বাস্তবরূপ লাভ করেনি।*

বঙ্কিম তাঁর সমকালের নাগরিক বাংলার জীবনযাত্রাকে সাধকের ঐকান্তিকতা নিয়ে প্রত্যক্ষ করেছেন,—ধানীর তন্ময়তা দিয়ে সৃষ্টি করেছেন তার ভাবী সম্ভাবনার শিল্পরূপ। সন্দেহ নেই, ইংরেজি রোমান্স-এর রসরূপ তাঁর কল্পনার গুণগ্রাহ্য করেছিল। কিন্তু আসলে গল্পগুলির উৎস-বিন্দু ছিল বাঙালি জীবনের অতুল-অদ্বীক্ষ্য বঙ্কিমের ভাবলোকে। এই কারণেই, একালেও বঙ্কিমের উপন্যাস পড়ে আমরা বিদেশি গল্পের প্রতিকল্প বলে ভুল করি না; বরং ভুল করি অষ্টাদশ-উনিশ শতকের সামন্ততান্ত্রিক বাংলার যথার্থ অবস্থার ইতিহাস বলে। কিন্তু, এই ভুল ভাঙতেও খুব দেরি হয় না।

দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘কৃষ্ণকান্তের উইল’-এর কথাই বলি। উপন্যাসটির পরিণামী ট্রাজেডির কেন্দ্রবিন্দুতে রয়েছে একটিমাত্র ঘটনা। গোবিন্দলালের অল্পপস্থিতিতে রোহিণী দিনদুপুরে কৃষ্ণকান্তের অন্তঃপুরে প্রবেশ করেছিল সর্বাঙ্গে ধারণা গিল্টির গয়না পরে; ভ্রমরকে উচ্চকণ্ঠে জানিয়ে দিয়েছিল,—ঐসব সোনার গয়না সে গোবিন্দলালের কাছে পেয়েছে। আশ্চর্য, এর পরেও কৃষ্ণকান্তের জমিদারিতে অসহায়্য রোহিণীকে জ্যাস্ত পুঁতে ফেলা হয়নি গোবিন্দলালের দেশে ফিরে আসবার, এমন কি ভ্রমরের পিহৃগৃহে চলে যাবারও আগে! তারচেয়েও বড় বিশ্বম্ভর, অত কিছু পরেও রোহিণী বিনা বাধায় ঐ গ্রামেই বাস করতে পেরেছিল গোবিন্দলালের সঙ্গ পালিয়ে যাবার আগে পর্যন্ত। সেকালের গ্রাম্য সমাজের পক্ষে এর চেয়ে অসম্ভব অবাস্তব ঘটনা আর কিছু হতে পারত না। ‘উইল চুরি’ প্রসঙ্গে স্বয়ং বঙ্কিম যে বর্ণনা দিয়েছেন, তাতেও বুঝি, রোহিণীর পক্ষে দিনদুপুরে এ-ধরনের আচরণ করে বেঁচে থাকার চেয়ে বাবিনীর বুক থেকে সঙ্গ-প্রসূত শাবককে ছিনিয়ে আনাও বরং সহজ ও স্বাভাবিক হতে পারত। অতএব দেখছি, যে-একটিমাত্র ঘটনাকে কেন্দ্র করে আগাগোড়া উপন্যাসের কাহিনী আমূল বিচঞ্চল হয়েছে, তার জীবন-ভিত্তিই থেকে গেছে অবাস্তবতায় আচ্ছন্ন। বস্তুত কেবল ‘কৃষ্ণকান্তের উইল’-এই নয়, ‘বিষবৃক্ষ’, ‘চন্দ্রশেখর’ ইত্যাদি প্রায় সব কয়টি বঙ্কিম-উপন্যাসেই বাংলার পল্লীজীবনের পরিচয় বস্তু-সম্পর্ক-মুক্ত স্বপ্নকল্পনায় আলোকিত হয়ে আছে। এর কারণ প্রধানত দুটি:—এক, সেকালের গ্রাম-জীবনের স্বভাব ও বিশিষ্টতা-সম্পর্কে ব্যক্তি-বঙ্কিমের কোনো মুসংজ্ঞক অভিজ্ঞতা ছিল না, যদিও দীর্ঘকাল তিনি কাঁটালপাড়ার পৈতৃক বাড়িতে বাস করেছিলেন। কেবল বঙ্কিম সম্বন্ধেই নয়, সাধারণভাবে সেকালের শিক্ষিত নাগরিক

*। এই সময়কার ঐতিহাসিক জীবন-পটভূমির জন্য দ্রষ্টব্য: ভূদেব চৌধুরী—‘বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস’; ২য় পর্বাংশ, চতুর্থ সং।

বাঙালি সমাজের পক্ষেও এ-কথা জ্ঞান সত্য ছিল। আর দ্বিতীয়ত পল্লীজীবনের সবিশেষ পরিচায়ন আসলে ঔপন্যাসিক বঙ্কিমের উদ্দেশ্যেরও বহির্ভূত ছিল। পুরুষ ও নারী-সমাজে ইংরেজি শিক্ষার ব্যাপক প্রসারের ফলে সে-যুগের নগর-বাংলায় ব্যক্তি-স্বাতন্ত্র্যের অভিমান অতিশয় তীব্র হয়ে উঠেছিল। তারই ফলে দেখা দেয় প্রাচীন সামাজিক, পারিবারিক ও নৈতিক সংস্কারের বিরুদ্ধে নব-প্রবন্ধ ব্যক্তি-চেতনার সংঘাত। এই জীবনানুভূতি সেকালের একাধিক শিক্ষিত তরুণ-তরুণীর প্রাণ পাকে পাকে তলিয়ে গিয়েছিল এমন কি কখনো কখনো আত্মঘাতনেরও পথে। সেই জীবন-জটিলতার গ্রন্থি-সঙ্কান ও গ্রন্থি-মোচনই ছিল বঙ্কিম-সাধনার মূল প্রেরণা।*

এদিক থেকে সমসাময়িক মধ্যবিত্ত নাগরিক জীবন ছিল বঙ্কিম-উপন্যাসের বিষয়। কিন্তু সেই জীবনে যথার্থ জটিলতার বাজ তখন কেবল অঙ্কুরিত হতে আরম্ভ করেছে। এমন অবস্থায় সেখানে ঔপন্যাসিক জীবন-কল্পনার বেদী রচনা তখনো ছিল অসম্ভব। রবীন্দ্র-উপন্যাসের প্রথম যুগে এই জীবনানুভূতির বিবর্তিত হয়ে সমাজ-মহীকরূপের রূপ ধরেছিল। কবি তখন অনায়াসে তাঁর 'চোখের বালি', 'নৌকাডুবি', 'গোরা'র বনিয়াদ রচনা করেছেন সেই স্থগিষ্ঠিত নবজীবনের প্রচ্ছায়ে বসে। বঙ্কিমের যুগে 'চোখের বালি'র অনুভূতি কেবল সমাজ-ভূমিতে মাথা তুলেছে, অথচ সেকালের নগর-জীবনের মাটিতে সেই গাছকে বাড়িয়ে তোলার মতো দৃঢ়তা তখনো দেখা দেয়নি। অতএব অনাগত-বিধাতা বঙ্কিম আগন্তুক জীবন-সমস্রাকে রূপ দিয়েছেন অতীতের রহস্তাচ্ছন্ন জগতে;—সেই রূপ-রচনার প্রেক্ষাপট বিশেষে গ্রহণ করেছেন সেকালের নাগরিক অভিজ্ঞতা থেকে দূরলীন গ্রামীণ জীবন-ভূমিকে। ফলে না ইতিহাসের কাল, না গ্রামের জীবন-লোক, কোনোটিই সমুচিত বস্তুরূপ লাভ করেনি। দূর-গমনের অস্পষ্ট রহস্তাবরণের অন্তরালে বসে কবি-বঙ্কিম তাঁর উপন্যাসে রূপ দিয়েছেন অনাগত সম্ভাব্য জীবনের কল্পনা-চিত্রকে। তাঁর সাহিত্যে তাই নিত্যকালের মাহুশকে প্রত্যক্ষ করি সেকালের জাগ্রতমান সমস্রার পটভূমিতে;—কিন্তু না পাই সে সমস্রার বস্তুরূপ 'রূপায়ণ',—না পাই রক্তমাংসের বাঙালি-বাঙালিনীর বাস্তব জীবনচ্ছবি। রবীন্দ্রনাথের কণ্ঠে এই অভিযোগই প্রসঙ্গান্তরে ধ্বনিত হয়েছে:—
“বাংলার অন্তর্দেশবাসী নিত্যন্ত বাঙালিদের স্বধ-দুঃখের কথা এ পর্যন্ত কেহই বলেন নি... বঙ্কিমবাবু ঊনবিংশ শতাব্দীর পোস্তপুত্র আধুনিক বাঙালির কথা যেখানে বলেছেন, সেখানে ক্লতকাঁধ হয়েছেন, কিন্তু যেখানে পুরাতন বাঙালির কথা বলতে গিয়েছেন সেখানে তাঁকে অনেক বানিতে হয়েছে; চন্দ্রশেখর, প্রতাপ প্রভৃতি কতকগুলি বড় বড় মাহুশ

*। দ্রষ্টব্য:—ভূদেব চৌধুরী—‘বাংলা সাহিত্যের ইতিকথা’; ২য় পর্ধ্যায়, চতুর্থ সং—‘বাংলা সাহিত্যের যৌবন মুহূর্ত : বাংলা উপন্যাস’।

এঁকেছেন (অর্থাৎ তাঁরা সকল-দেশীয় সকল-জাতীয় লোকই হতে পারতেন, তাঁদের মধ্যে দেশকালের বিশেষ চিহ্ন নেই) কিন্তু বাঙালি আঁকতে পারেননি। আমাদের এই চিরপরিচিত, ধৈর্যশীল, স্বজন-বংশল, বাস্তবচিহ্নাবলম্বী, প্রচণ্ড কর্মশীল পৃথিবীর একপ্রান্তবাসী শাস্ত বাঙালির কাহিনী কেউ ভালো করে বলেনি।”^১

‘উনবিংশ শতাব্দীর পোণ্যপুত্র আধুনিক বাঙালি’ বলতে কবি এখানে বঙ্কিম-কল্লনার সৃষ্টি ইঙ্গ-বঙ্গ সমাজের প্রতিভূ চরিত্রাবলীর কথাই বলেছেন ; এদের মধ্যে বাস্তব জীবন-মূল-বিহীনতা তাঁকে পীড়িত করেছিল। কিন্তু বর্তমান প্রসঙ্গে এইটুকুই বড় কথা নয়। লক্ষ্য করতে হয়, ওপরের মন্তব্যটি ১৮৮৭ খ্রীষ্টাব্দে লেখা একটি পত্রের অংশ। পল্লী-জীবনের সঙ্গে তখনো কবির প্রত্যক্ষ সংযোগ ঘনিষ্ঠ হয় নি। ১৮৯১ খ্রীষ্টাব্দে জমিদারি পরিচালনার ভার তিনি স্থায়ীভাবে গ্রহণ করেন। ঐ সময়ে, এবং তারপর থেকে গ্রাম-বাংলার দেহ-মনের সঙ্গে তাঁর সান্নিধ্যে দিনে দিনে নিবিড় হয়ে ওঠে। কিন্তু এই চিঠির লিপিকাল কবির দ্বিতীয়বার বিলাত-যাত্রারও আগে। অথচ এই চিঠিরই সমাপ্তিক ছুঁতে “আমাদের এই চিরপীড়িত...বাস্তবচিহ্নাবলম্বী, প্রচণ্ড কর্মশীল-পৃথিবীর এক নিভৃতপ্রান্তবাসী শাস্ত বাঙালির” জীবন-রূপটির জন্ত একান্ত আক্ষেপ প্রকাশিত হয়েছে। সন্দেহ নেই, রবীন্দ্রনাথের হাতে বহু বিশেষণে স্নিগ্ধ এ জীবন গ্রামীণ বাঙালির।

কবি-প্রকৃতির মর্যাস্তরালগত এই সহজ-শাস্ত গ্রামীণ বাঙালি-প্রীতির বহিঃস্রব উৎস নানা ঘটনার মধ্যে সন্ধান করা যেতে পারে। নানাপ্রকার দুর্যোগ ও পীড়নের মধ্য দিয়ে শিক্ষিত বাঙালির সমাজে রাষ্ট্রীয় চেতনা ও স্বাধীনতার আকাঙ্ক্ষা ক্রমশ দৃঢ়মূল হয়েছে। তাহলেও প্রধানত স্বরেন্দ্রনাথের অতল সাধনা ও দুঃসাধ্য বাগ্মিতার কলে সেই স্বরাষ্ট্র-বোধের প্রেরণা প্রথমে জেগেছিল বিদেশী মহানায়কদের আদর্শ থেকেই। সেদিনকার শিক্ষিত বাঙালি স্বাধীনতার জন্ত সর্বস্বপণ করবার আগে গ্যারিবন্দি ম্যাট্‌সিনির জীবনী পড়েছে বারে বারে ; কিন্তু স্বদেশবাসী বাঙালির দুর্গতি মোচন দূরে থাক, তাদের দুঃখের খবর নেবার কথা কল্লনাও করেনি। অতএব রবীন্দ্রনাথের ঐ চিঠি লিখবার সময়ে জাতীয় কংগ্রেসের প্রতিষ্ঠা হয়ে গেলেও (১৮৮৫ খ্রীঃ) কবির পল্লী-ভাবনার উৎস-সন্ধানে সে প্রসঙ্গ অবাস্তব। সমসাময়িক অত্যাচার রাজনৈতিক আন্দোলনের ইতিহাসও একই কারণে আলোচনার যোগ্য নয়। কেবল হিন্দুমেলায় (প্রথম অধিবেশন :—১৮৬৭ খ্রীঃ) কথা স্মরণ করা যেতে পারে। এই স্বদেশী মেলার অমূল্যে জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ির নেতৃত্ব ছিল দূরপ্রসারী। আর কেবল সাধারণ অর্থেই এ-মেলা ‘স্বদেশী’ ছিল না। পরবর্তী কালের সর্বভারতীয় রাজনৈতিক আন্দোলন এই হিন্দুমেলায় প্রেরণা বশে নানাভাবে

প্রভাবিত হয়েছিল। কিন্তু ঐটুকুই মেলার চরম ফলশ্রুতি নয়। রাজনৈতিক উদ্দেশ্য-সাধনের ক্ষেত্রে আপামর জাতির কৃতি ও কীর্তিকে মর্যাদা দেবার প্রথম মহৎ গৌরব হিন্দুমেলার। মেলার দ্বিতীয় বছরের অধিবেশনের (১৮৬৩) প্রধান বক্তা মনোমোহন বহু তাঁদের আদর্শের চরিতার্থতা বিষয়ে বলেছিলেন : “যখন দেখিবেন ঢাকা ও শান্তিপুরের তন্তুবায়গণ, কাশী ও কাশ্মীরের কারুগণ, জয়পুর ও লক্ষ্মৌ-এর ভাস্করগণ, চণ্ডালগড় ও কুমারটুলির কুমারগণ, পাটনার কৃষকগণ, অথবা সংক্ষেপে বলিতে গেলে উত্তর ও দক্ষিণের পূর্ব ও পশ্চিমের সমবাসায়া, সমশিল্পী এবং সমবিঘ্ন গুণিগণ এই ঐচ্ছিকমেলার রসভূমিতে, আপনা হইতে আসিয়া পরস্পর প্রতিযোগিতা যুদ্ধে প্রবৃত্ত হইয়াছে—যখন দেখিবেন তাহারা এই মেলার প্রদত্ত প্রতিষ্ঠা ও পুরস্কারকে অমূল্য ও অতুল্য গৌরবান্বিত জ্ঞান করিতেছে—যখন দেখিবেন এই মেলাকে স্বজাতীয় গৌরব-ভূমি বলিয়া সকলের প্রত্যয় জন্মিয়াছে, তখনই জানিবেন এই নবরোপিত বৃক্ষের ফল লাভ হইল।”^{১৮}

স্পষ্টই দেখছি,—সারাতারতের শ্রমজীবী ও গ্রামীণ জনতার প্রতি হিন্দুমেলার উত্তোক্তাদের অবধান ছিল অত্যন্ত আবেগে পূর্ণ। বস্তুত এই সভার ফলশ্রুতি বাংলা-দেশের গ্রামেও উৎসাহের সঞ্চার করেছিল। ১২৭৮ বাংলা সালের ৩০শে ফাল্গুন তথা ১৮৭২ খ্রীষ্টাব্দে বারুইপুরে হিন্দুমেলার অল্পমত এক মেলা বসেছিল। সেই সভাতেও মনোমোহন বহু ছিলেন প্রধান বক্তা,—আর গ্রামবাসীরা ছিলেন প্রধানত উৎসাহী শ্রোতা।^{১৯} গ্রাম-সচেতন,—পল্লী-প্রিয় এই হিন্দুমেলার ঊজ্জ্বলকালে কবির বয়স ছিল পাঁচ বছর। কিন্তু উত্তরকালে অগ্রজদের সঙ্গে তিনিও মেলার আদর্শ ও কর্মসামান্য পুরোভাগে এসে দাঁড়িয়েছিলেন। চৌদ্দ বছর বয়সে নবম বার্ষিক মেলায় বালক কবি ‘হিন্দুমেলার উপহার’ নামক স্বরচিত কবিতা পড়ে সারা দেশকে মুগ্ধ করেছিলেন। সে ১৮৭৫ খ্রীষ্টাব্দের কথা। তাছাড়া, রবীন্দ্রনাথ ১৮৭৭ সালের হিন্দুমেলায়ও আর একটি বিখ্যাত কবিতা পাঠ করেন।^{২০} তখন থেকেই নিখিল বাংলার প্রাণভূমির প্রতি কবি-মনের সহজ দৃষ্টি উৎসারিত হয়েছিল।

এরপরে স্বাদেশিকতার প্রতি রবীন্দ্র-মানসের দ্বিতীয় সংযোগ ‘সঞ্জীবনী সভা’র মাধ্যমে। মনোবী রাজনারায়ণকে পুরোধা করে এই সভায় ‘খ্যাপামি’ ও ‘উত্তেজনার আগুন পোহানো’ চলেছিল অপরূপ পন্থায়। ‘জীবনশ্রুতি’তে কবি তার বিস্তৃত বিবরণ দিয়েছেন। ‘খ্যাপামি’ ও ‘উত্তেজনা’ ছাড়া এই সভার সত্য স্বভাব যেটুকু ছিল, জ্যোতিরিন্দ্রনাথের মধ্যে তারই মূর্তিরূপ যেন দেখতে পাই। ‘রবীন্দ্রসঞ্জীবনী’কার এঁর সম্বন্ধে লিখেছেন : ‘সঞ্জীবনী সভা স্থাপন করিয়া জ্যোতিরিন্দ্রনাথ নিশ্চিন্ত ছিলেন না।

বাঙালির মৃতকর প্রাণে জীবনীশক্তি দান করিবার জগ্ন তিনি যে সব চেষ্টা করিয়াছিলেন, তাহা আজ সকলেই ভুলিয়া গিয়াছে, তাঁহার সার্বজনীন গোষাক তাঁহার শিকার করা ও শিকার শেখানোর উত্তম, তাঁহার তাঁত ও দেশলাই-এর কল করিবার জগ্ন প্রয়াস ও সর্বশেষে স্বদেশী স্টামার কোম্পানি খুলিয়া দেউলিয়া হইয়া যাইবার কাহিনী আজ বিশ্বত ইতিহাসের মধ্যে গিয়াছে, কিন্তু বাঙালির সকল প্রকার স্বাদেশিকতাব নূলে এই মহাত্মার বার্থ জীবনের কথা অমর হইয়া রহিয়াছে সে কথা ভুলিলে জাতীয় কৃতজ্ঞতা হইবে। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রভাবে রবীন্দ্রনাথের কৈশোর কাটে।^{১১} রবীন্দ্রনাথের স্বদেশপ্রেমে সকল মতবাদ-মুক্ত যে উদার মানস-ব্যাপ্তি, তার মূলে লক্ষ্য করি, জ্যোতিরিন্দ্রনাথের এই ভাব-প্রভাব। সত্তর বছরের জগ্ন-জয়ন্তী উৎসবে কবি নিজের জীবন-বিকাশের ইতিহাস সন্ধান করে বলেছিলেন : “জ্যোতিদাদা যাকে আমি সকলের চেয়ে মানতুম, বাইরে থেকে তিনি আমাকে কোনো বাঁধন পরান নি।……আমার আপন মনের স্বাধীনতার দ্বারাই তিনি আমার চিত্তবিকাশের সহায়তা করেছেন।”^{১২} কবি বলেছেন, তিনি যে তাঁর নিজের মতো হতে পেরেছেন তাও ঐ জ্যোতিদাদার প্রভাবিত চিত্ত-বিকাশের ফলে। মনে হয় রবীন্দ্রনাথের সর্বব্যাপ্ত স্বদেশ-প্ৰীতির সঙ্গে গ্রাম-সন্দর্শনের মানস-আকৃতিও এসেছিল জ্যোতিরিন্দ্রনাথের কাছ থেকে। ওপরে যে-সব প্রয়াসের কথা প্রভাতকুমার উল্লেখ করেছেন তার ইতিহাস আলোচনা করলে দেখব—দেশীয় জীবন-চেতনার এক অনিবার্য উদার ব্যাপ্তি ও মুক্তিই জ্যোতিরিন্দ্রনাথের সকল কর্ম-প্রচেষ্টাকে উদ্ভূত করেছিল। কোনো মতবাদের প্রভাবে নয়,—মনের সহজ অহুতবের একান্ততা তাঁর দেশ-দেশা-চোখে সমগ্রতার রূপটি দৃষ্টিতে তুলেছিল। ফলে গ্রাম অথবা নগর সম্বন্ধে কোনো বিশেষ অবধান বা অতিরিক্ত ঝোঁক পড়েনি তাঁর চিন্তায়। নগর-জীবনের পরিপ্রেক্ষিতে বসে গ্রামীণ মানুষের—দেশের সুবৃহৎ জনতার জীবন-বেদনাও তাঁর নিভৃত অন্তরে অহুত্ব্যত হয়েছিল। সেই আন্তর স্পর্শ রবীন্দ্রনাথকেও ‘খাঁটি বাঙালি’র জীবন-রচনায় উন্মুক্ত করেছিল; অথচ তখনো তিনি গ্রাম-বাংলার নিকট সান্নিধ্যে আসেননি।

প্রভাব যেখান থেকেই আসুক বর্তমান প্রসঙ্গে ‘আসল কথা, নগর-বাংলার আভিজাত্যের মহাপীঠে জাত এবং বর্ধিত হয়েও ‘খাঁটি বাঙালি’—গ্রামীণ বাঙালির প্রতি কবি-মনের উৎকণ্ঠা ছিল আবাল্য। ইতিহাসের এই সত্যকে সচেতনভাবে স্বীকার করতে হবে। বাংলা ছোটগল্প-সাহিত্যের জন্ম ও বিকাশের ধারায় এ-তথ্যের বিশেষ তাৎপর্য আছে। রবীন্দ্র-গল্পকে রবীন্দ্র-কাব্য থেকে আজও পৃথক করে বিচার করা হয় না। তার প্রয়োজনও অবশ্য অপরিহার্য নয়। কিন্তু কবিতা ও গল্পকে একসঙ্গে যুক্ত করে সাধারণ ভাবে বলা

১১। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়—‘রবীন্দ্রজীবনী’—১ম খণ্ড। ১২। রবীন্দ্রনাথ—‘অবতরণিকা’ রবীন্দ্র রচনাবলী ১ম খণ্ড।

হয়, রবীন্দ্র-রচনা জ্ঞান-বিশুদ্ধ, স্বপ্ন-কল্পনাময়—রোমান্টিক। কাব্য-প্রসঙ্গের আলোচনা বর্তমান উপলক্ষ্যে অবাস্তব। কিন্তু ছোটগল্পের ক্ষেত্রে রবীন্দ্রনাথের বাঙালি-জীবন-মুখীনতাই সাহিত্যের নবীন মুক্তি-পথ রচনা করেছিল। তা না হলে, উপেক্ষনাথ গঙ্গোপাধ্যায় বলেছেন,—সেদিনকার বিদেশী গল্পের অঙ্গিক অমুকরণের মধ্যে বাংলা ছোটগল্প কোন রূপ পেত তা কে জানে ?^{১০}

এই নতুন ধারার প্রবর্তনা করেছিলেন সুরেশ সমাজপতির ‘সাহিত্য’-অফিসের সভায় স্বয়ং প্রমথ চৌধুরী। ‘প্রমথ মেরিমের ফরাসী হইতে অনুবাদিত,’ সে গল্পটি ‘ফুলদানী’ নামে ‘সাহিত্য’ পত্রিকার পরের সংখ্যায় ছাপাও হয়েছিল।^{১১} তারপরে অসংখ্য বিদেশী গল্পের অনুবাদ চলতে থাকে,—প্রায়ই অক্ষম হাতে। ফলে, ভঙ্গি-সর্বস্ব সেই রচনাবলীর মধ্যে নবজাত বাংলা ছোটগল্প-শিল্পের অব্যবহিত মৃত্যু অনিবার্য হত। ফরাসী সাহিত্যের মর্মলোকের সঙ্গে প্রমথ চৌধুরীর প্রাণের যোগ ছিল; তাছাড়া, তাঁর ‘অ-পূর্ব বস্ত্র-নির্মাণ-ক্ষমা প্রজ্ঞা’ বা প্রতিভাও ছিল অতুল্য। তাতেও ‘ফুলদানী’ গল্পানুবাদের রসোত্তীর্ণতা কিন্তু সংশয়াতীত ছিল না। তা ছাড়া একটি-দু’টি উৎকৃষ্ট অনুবাদ-গল্প লেখা এক কথা; আর সাহিত্যের ইতিহাসে ছোটগল্পের একটি নতুন ধারার জন্ম, বিকাশ ও পূর্ণতা বিধান সম্পূর্ণ পৃথক্ আর এক কথা। প্রথমটির পক্ষে ভাষা ও রসজ্ঞানই যথেষ্ট। দ্বিতীয়টির জ্ঞ শিল্পিপ্রাণের একান্ত অনুমোদন,—তথা মর্মলীন জীবন-চেতনার একান্ত প্রেরণা আবশ্যিক। স্বয়ং প্রমথ চৌধুরীর সাহিত্যিক জীবনেও গল্প লেখার সেই সহজ প্রণোদনা এসেছিল তাঁর শিল্পি-আত্মার বিশেষ জীবন-বোধের পথ বেয়ে। সেখানে ফরাসী গল্পের আকৃতি বা প্রকৃতির সঙ্গে ‘চারইয়ারি কথা’র কোনো যোগ নেই। শিল্পি-প্রকৃতির বিশেষ প্রবণতাই এই গল্পাবলীকে অনন্ত স্বাভূতা দিতে পেরেছে।

প্রমথ চৌধুরীর ছোটগল্পের জীবন-স্বভাবের কথা পরে আলোচনা করব। এখানে কেবল লক্ষ্য করতে হবে, ‘ফুলদানী’র পরে তিনি নিজেও গল্পানুবাদের পথে আর বেশি দূর অগ্রসর হননি। তা ছাড়া সাহিত্যের এক নতুন রূপলোকের দ্বার উদ্ঘাটনই ছিল প্রমথ চৌধুরীর ঐ অনুবাদের উদ্দেশ্য। এমন অবস্থায় একটি নতুন আকৃতির শিল্প-শরীরের প্রায় একমাত্র আকাঙ্ক্ষাতেই যখন অসংখ্য গল্পানুবাদ হয়ে চলেছিল, বাংলা ছোটগল্পের ইতিহাসে তখন প্রাণহীন মাংসপিণ্ডের অতিসঙ্কয় কিছু অসম্ভব ছিল না। এমন সময় পদ্মাপার থেকে রবীন্দ্রনাথ প্রাণের স্পন্দন জাগিয়ে তুললেন ছোটগল্পের নবীন দেহের

১০। দ্রষ্টব্য :—উপেক্ষনাথ গঙ্গোপাধ্যায়—‘বাংলা ছোটগল্প’ (১৯০১-১৯২৫)—‘দেশ’ (সাহিত্য সংখ্যা)—১৯০৪ বাংলা। ১৪। দ্র. সুরেশচন্দ্র সমাজপতি (সঃ)—‘সাহিত্য পত্রিকা’—১৯২৮ সাল।

হৃৎপিণ্ডে আর ধমনীতে। এ-প্রাণ কবির চিরকাম্য ‘বাঙালি’র। বন্ধিম-যুগের আবেগপুষ্ট রোমান্স ও নাগরিক আভিজাত্যের কল্ললোক থেকে গ্রামীণ বাংলার বস্ত-ঘন জীবন-ভূমিতে নেমে এল বাংলা কথাসাহিত্যের ইতিহাস। এখান থেকেই সাহিত্যের পটপরিবর্তন। রবীন্দ্রগল্পের আলোচনায় ডঃ হরপ্রসাদ মিত্র এ-কথা জোরের সঙ্গে বলতে পেরেছেন যে, ‘গল্পগুচ্ছে’ রবীন্দ্রনাথের জীবনানুভব শরৎচন্দ্র-প্রেমেন্দ্র-অচিন্ত্যকুমারের শিল্প-চিন্তারই পূর্বসূরী। “রবীন্দ্রনাথের ‘বিচারক’ গল্পে যে দরদ, সংক্ষিপ্ত বর্ণনার যে নৈপুণ্য ও সর্বোপরি যে নৈরাস্য দৃষ্টিভঙ্গী দেখা গেছে, শরৎচন্দ্রের একাধিক পতিতা-জীবনীর ফলশ্রুতির সঙ্গে তা তুলনীয় : এ-যুগের শ্রেষ্ঠ গল্পলেখক প্রেমেন্দ্র মিত্রের ‘বিকৃত ক্ষুধার ফাঁদে’ তারই পুনরাবৃত্তিমাত্র।” অথবা, অচিন্ত্যকুমারের “‘অপূর্ণ’ ‘আপদ’-এরই অল্প সংস্করণ।”^{১৫} অর্থাৎ, রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে রবীন্দ্র-উত্তর শ্রেষ্ঠ ছোটগল্পকারদের বিশিষ্টতা তাঁদের জীবনবোধের গুণগত পার্থক্য নয়, পারিমাণগত বিভিন্নতায়।

অথচ রবীন্দ্র-বংশের আভিজাত্যের দোহাই দিয়ে গল্পগুচ্ছের বাস্তবতার স্বভাবকে চোখ বুজে অস্বীকার করা হয়। মৃত্যুর সন্নিধানে পৌঁছে যন্ত্রণা-তিক্ত কণ্ঠে কবি এই অসত্য-বোধের বিরোধিতা করেছেন,—“লোকে অনেক সময়েই আমার সন্ধক্ষে সমালোচনা করে ঘরগড়া মত নিয়ে। বলে, ‘উনি তো ধনী ঘরের ছেলে। ইংরেজিতে যাকে বলে রূপোর চামচে মুখে নিয়ে জন্মেছেন। পল্লীগ্রামের কথা উনি কী জানেন।’ আমি বলতে পারি আমার থেকে কম জানেন তাঁরা যাঁরা এমন কথা বলেন। কী দিয়ে জানেন তাঁরা। অভ্যাসের জড়তার ভিতর দিয়ে জানা কি যায়। যথার্থ জানায় ভালোবাসা। কুঁড়ির মধ্যে যে কাঁট জন্মেছে সে জানে না ফুলকে। জানে, বাইরে থেকে যে পেয়েছে আনন্দ। আমার যে নিরন্তর ভালোবাসার দৃষ্টি দিয়ে আমি পল্লীগ্রামকে দেখেছি তাতেই তার হৃদয়ের দ্বার খুলে গিয়েছে। আজ বললে অহংকারের মত শোনাবে, তবু বলব আমাদের দেশের খুব অল্প লেখক এই রসবোধের চোখে বাংলাদেশকে দেখেছেন। আমার রচনাতে পল্লী-পরিচয়ের যে অন্তরঙ্গতা আছে, কোনো বাঁধা বুলি দিয়ে তার সত্যতাকে উপেক্ষা করা চলবে না।”^{১৬} বাংলা ছোটগল্পের সচেতন, সম্পূর্ণ প্রথম রূপায়ণ প্রসঙ্গে এখানে কবির দাবি দু’টি,—এক, এই ছোটগল্প রচনার উপলক্ষ্যে বাংলার পল্লী-জীবনের ‘হৃদয়ের দ্বার’ তিনি খুলে দিয়েছিলেন। আর দুই, সেটা সম্ভব হয়েছিল পল্লীগ্রাম সন্ধক্ষে তাঁর “নিরন্তর ভালোবাসার দৃষ্টি”র প্রভাবে। আমাদের ধারণা, এই পল্লীপ্ৰীতির সহজ দ্বারা কবি-চেতনার মূলে ছিল আবালা;—এমনকি প্রত্যক্ষভাবে পল্লী-সান্নিধ্যে আসবারও আগে

১৫। ডঃ হরপ্রসাদ মিত্র—‘গল্পগুচ্ছের রবীন্দ্রনাথ’ :—সাহিত্য পরিভ্রমণ। ১৬। ‘কবির উত্তর’

—‘প্রবাসী’, বৈশাখ, ১৩৪৭ বাংলা।

থেকে। ব্যক্তিগতভাবে কবি যখন গ্রামের প্রাণের কাছে এসে পৌঁছালেন, তখন সেই অন্তর্লীন সহজ জীবনামুরাগই প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতায় সিক্ত হয়ে নবীন শিল্পরূপ ধারণ করল ছোটগল্পের নবগঠিত শরীরে। রবীন্দ্রনাথের অমূল্য-সীমায় সাহিত্যের আশ্রয়স্বরূপ জীবন-চেতনার এই আনুল পট পরিবর্তন না ঘটলে সার্থক বাংলা ছোটগল্পের জন্ম ঘটত কি না, কবে ঘটত,—সে-কথা আজ নিশ্চিত করে বলা কঠিন। অতএব, রবীন্দ্র-গল্প তথা বাংলা ছোটগল্পের প্রাণ-পরিচয়ের ঐতিহাসিক স্বরূপ অবধারণের জন্তেও স্মরণ রাখতে হবে—রবীন্দ্রনাথ “সমাজের যে স্তরের অধিবাসী, তার বাইরে অনেক দূর পর্যন্ত তাঁর দৃষ্টি চলে এবং সে দৃষ্টি এতোটুকু ঝাপসা নয়। এবং প্রসঙ্গবিশেষে অতি-মনোযোগ বা obsession-এর দোষও তাঁর নেই। তাঁর মন সজীব, স্তবরাং তাঁর কোঁতুহলও ব্যাপক। গল্পগুচ্ছে বালকের চাপল্য এবং প্রৌঢ়ের জল্পনা, দরিদ্রের অশ্রু এবং ধনবানের অপব্যয়, কুমারীর অমুরাগ এবং বিধবার প্রেম, সবই আছে, কিন্তু রবীন্দ্রনাথের দৃষ্টি কোথাও অতি-নিবদ্ধ নয়.....”

২। রবীন্দ্র-ছোটগল্পের স্বভাব : প্রথম যুগের গল্প

এ-পর্যন্ত আলোচনায় রবীন্দ্র-গল্পের উৎসগত একটি বিশেষ জীবনভূমির প্রতি অতিশয় জোর দিয়েছি। তার কারণ দু’টি। প্রথমত ‘গল্পগুচ্ছে’র গল্পাবলীর জন্ম-প্রসঙ্গে ইংরেজ প্রভাবোত্তর বাংলা সাহিত্যে গ্রামবাংলার পদক্ষেপ ও প্রতিষ্ঠা অব্যাহত হয়েছে। সাহিত্যে এই জীবন-প্রসার রস-সৃষ্টির স্বভাবে বিশিষ্টতা সম্পাদন করে থাকে। ইতিহাসের পক্ষে সেই স্বাভূত ন্যূনতম আবশ্যিক। দ্বিতীয়ত এই জীবন-বোধের নবীনতা এবং গভীরতাই রসোত্তীর্ণ ছোটগল্পের সৃষ্টি সম্ভাবিত করেছিল। আগে বলেছি, সাহিত্যে বিশেষ বিশেষ রূপান্তরিক বিশেষিত বিভিন্ন জীবন-ঋতুর ফসল। যে জীবনের বৃক্ষে ছোটগল্পের ফসল মুকুলিত হয়,—সংহতি, নিবিড়তা আর গভীরতা তার মৌল স্বভাব। উপগ্রাস-কলার আশ্রয় জীবনের ব্যাপ্তি, জটিলতা ও সম্পূর্ণতার মধ্যে; কিন্তু ছোটগল্পের জন্ম হতে পারে কেবল গভীর, সংস্কৃত, স্বচ্ছ-অথও জীবন-ফলকে : আগে এক অধ্যায়ে বলেছি, পদ্মদীপির ফটিক জলে সংহত, প্রশান্ত, নিস্তরঙ্গ গভীরতায় বঙ্কিম তাঁর রোমান্স ও উপগ্রাস রচনার উপলক্ষে ‘সমকালীন নগরবাংলার জীবন-যন্ত্রণা ও সমস্তা-জটিলতার তরঙ্গে তরঙ্গে ছুটে ফিরেছেন নিজের কবিকল্পনা নিয়ে। জীবনের কোনো একটি মুহূর্তের ওপরে নিবিষ্ট—ধ্যানস্তক হয়ে বসবার উপায় ছিল না তাঁর পক্ষে। অত্য়দিকে রবীন্দ্রযুগে সমস্তা ও জটিলতার অভাব ছিল না।

বরং বন্ধিমের চেয়ে রবীন্দ্রনাথের কালের বাংলাদেশে বিক্ষোভ ও বিপ্লবের আন্দোলন তীব্রতর হয়েছিল। কিন্তু (সমসাময়িক জীবনের সেই অকূল পাথার সমস্তা-জগতে ভেসে বেড়াবার শক্তি ছিল না কবির। তাঁর ধ্যান-কল্পনাময় শিল্প-চেতনা নিজের জ্ঞান শান্তির নোড়,—তথা সম্পূর্ণতার আশ্রয় কামনা করেছে চিরকাল। খণ্ড-জীবনের বোজকে বিদীর্ণ করে অথগুণের অঙ্কুর জাগিয়ে তোলার সাধনা করেছেন কবি। দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘মেঘ ও রৌদ্র’ গল্পটির উল্লেখ করা যেতে পারে। এই গল্পের রচনাকাল ১৩০১ বাংলা সাল (১৮৯৪ খ্রিঃ)। সমকালীন জীবন-পটভূমির পরিচয় দিয়ে প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় বলেছেন : “তখন পথে-ঘাটে ইংরেজের হাতে দেশীয়দের অপমান, সাহেবদের পদাঘাতে প্লীহা-বিদারণ প্রভৃতি ঘটনা কাগজপত্রে মাঝে মাঝে প্রকাশিত হইত। রবীন্দ্রনাথ নিজ অভিজ্ঞতা হইতে দুই-একটি উৎপীড়নের ঘটনা এই গল্পের মধ্যে সন্নিবেশিত করিয়াছিলেন।”^{১৮} এ-সম্পর্কে গল্পে উল্লিখিত ঘটনা দু’টি হচ্ছে যথাক্রমে ম্যানেজার সাহেব কর্তৃক নৌকার পালে গুলি করে যাত্রীসহ নৌকো ডুবিয়ে দেওয়া ; আর পুলিশ সাহেব কর্তৃক জেলেদের নতুন জাল কাটিয়ে ফেলা। এই ধরনের ক্ষোভ-আক্ষেপ নিয়ে সমস্তাজটিল উপন্যাস লেখা সম্ভব ছিল ; রবীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন একাধিক প্রবন্ধ^{১৯} ; তাদের মধ্যে ‘অপমানের প্রতিকার’ এবং ‘স্ববিচারের অধিকার’ অগ্রতম। দ্বিতীয় প্রবন্ধে কবি সেকালের জাতীয় সমস্তার একটি শ্রেষ্ঠ ফলশ্রুতি ঘোষণা করেছেন :^{২০} “অত্যাচার বিরুদ্ধে যদি দণ্ডায়মান হইতে হয় তবে সর্বাপেক্ষা ভয় আমাদের স্বজাতিকে—যাহার হিতের জ্ঞান প্রাপণ করা যাইবে, সেই আমাদের বিপদের কারণ, আমরা যাহার সহায়তা করিতে যাইব তাহার নিকট হইতে সহায়তা পাইব না, কাপুরুষগণ সত্য অস্বীকার করিবে, নিপীড়িতগণ আপন পীড়া গোপন করিয়া যাইবে, আইন আপন বজ্রমুষ্টি প্রসারিত করিতে এবং জেলখানা আপন লৌহবদন ব্যাদান করিয়া আমাদেরিগকে গ্রাস করিতে আসিবে……।”

স্পষ্টই দেখছি সেকালের রাজনৈতিক জীবন-জটিলতা কবির মনের সঙ্গে মননকেও একান্তভাবে আকর্ষণ করেছিল। ‘মেঘ ও রৌদ্র’ গল্প শশীভূষণের জীবনে একই ধরনের দুর্ভোগ-পাতের ছবি দেখি। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ যেখানে জীবনশিল্পী, সেখানে বিরোধের উৎক্ষিপ্ততার মাঝখানে খেমে যাওয়া বা তলিয়ে যাওয়া তাঁর পক্ষে অসম্ভব। স্বল্পদান্তর স্থমিতির মধ্যেই তিনি কমেজকে স্মিত-উজ্জল, অথবা ট্রাজেডিকে করেছেন করুণ-মধুর। এই অর্থেই বুদ্ধদেব বসু বলেছেন ‘মেঘ ও রৌদ্র’ গল্পেও “বেদনার ধার ভোঁতা হয় না,

১৮। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় ‘রবীন্দ্র-জীবনী’—প্রথম খণ্ড। ১৯। রবীন্দ্রনাথ—‘স্ববিচারের অধিকার’, ‘রাজা প্রজা’, রবীন্দ্র রচনাবলী ১০।

বেদনা মধুর হয়ে ওঠে।^{১০} কিন্তু এই সবেদন মার্ধ্ব আহরণ করার জগৎ গল্পটিকে তার মূল প্রসঙ্গ থেকে বিচ্যুত হতে হয়েছে। পরিবর্তে কবির স্পর্শকাতর অমৃতবের অতল গভীরে নতুন গীতিমূলা সঞ্চয় করে সে দগ্ধ হয়েছে। শশীভূষণের জীবনের বৈশ্ববিক ভূমিকা সেখানে সম্পূর্ণ তিরোহিত; অপ্রত্যাশিত পরিবেশে অতীত জীবনের জীর্ণ-মুতি দলিত করে বিদবা গিরিবালা শশীভূষণের মুখের দিকে সুরঞ্জন স্নেহে চেয়ে থাকে, শশীভূষণের কপোল বেয়ে ঝবে চোখের ঢল। আর কীর্তনের দল দূর থেকে কাছে এসে পুনঃপুনঃ-সদয় দ্বারে গাইতে থাকে—‘এসো এসো হে।’

কিন্তু মূল রাজনৈতিক সংবাদের অতলস্পর্শ অমৃতব নিয়েও সফল ছোটগল্প রচিত হতে পারত। বরং মূল প্রসঙ্গ থেকে বিচ্যুত হয়ে ‘মেঘ ও রৌদ্র’-তে ছোটগল্পের অর্থশক্তি এবং সংস্কৃতি আহত হয়েছে। কিন্তু আসল কথা, জীবনের জটিল বিস্তার ও সমস্তা-ক্ষুদ্র বিরোধের পাথারে কবি তাঁর সৌন্দর্য চেতনাকে ছড়িয়ে দিতে রাজি ছিলেন না। সংহতি প্রশান্তি ও নিবিড়তার অতলে তিনি ডুব দিয়েছিলেন। আগেও বলেছি, রাজনৈতিক জীবন-চিন্তাকেও সংহত বিন্দু-কেন্দ্রিত করতে পারলে ‘মেঘ ও রৌদ্র’ তার প্রাথমিক কাহিনী বিষয় নিয়েই রসোত্তীর্ণ হতে পারত।

কিন্তু ঐটুকুই সব নয়। বস্তুত সেকালের বাংলাদেশ আলোচ্য রাজনৈতিক বিক্ষোভ জাতীয় সমস্তার আকার ধরেছিল। তাকে নিয়ে সফল উপন্যাস রচনার সম্ভাবনা ছিল বিরাট। আমাদের ধারণা, সেই অতি-বিস্তারিত আত্মসম্পূর্ণ জীবন-বর্ণনার ঔপন্যাসিক ক্ষেত্র থেকে পালাবার জগ্গেই ‘মেঘ ও রৌদ্র’-র শিল্পী ভাব-কল্পনাময় গীত-ভূমিতে অকস্মাৎ-প্রয়োগ করেছিলেন। ‘গোরা’ উপন্যাসে অনেকটা এই ধরনের জীবন-সমস্তাকেই কবি বিস্তারিত করে দেখেছেন। কিন্তু সেখানেও অপার-বিস্তৃত ঔপন্যাসিক বঙ্গ-ভূম থেকে তাঁর শিল্পভাবনা কাব্য-স্বাদী গীতি-প্রবণতার পথে যাত্রা করেছে। আসল কথা, রবীন্দ্রনাথের বিশেষ চিন্ত-প্রবণতা ছিল ব্যাপ্তি চেয়ে সংহতির, বিস্তারের চেয়ে গভীরতার, আত্মসম্পূর্ণতার চেয়ে খণ্ডক অখণ্ড করে তোলার অভিমুখ। এই প্রবণতাই তাঁর হাতে গীতি-কবিতার মত ছোটগল্পের জন্মকেও শাখত প্রাণের প্রাচুর্য পূর্ণ করেছিল।

কিন্তু সার্থক সৃষ্টির জগৎ কেবল শ্রমের আকাজক্ষা বা প্রবণতাই যথেষ্ট নয়, সমুচিত জীবন-ভূমির পক্ষপুষ্টিশ্রমও অপরিহার্য। পদ্মা-বিশোধিত উত্তরবঙ্গের পল্লীভূমি রবীন্দ্রনাথের ছোটগল্প—তথা প্রথম বাংলা ছোটগল্পের জন্মকে সেই জীবনশ্রম দিয়েছিল। পদ্মা-আত্রেয়ী-গৌরী, বড়ল-নাগর প্রভৃতি বহু নদ-নদী বিধৌত এই গ্রামাঞ্চল ভূখণ্ডের ব্যাপ্তি ছিল সীমাহীন। কেবল নদীস্রোতে নয়, মাঠ-বিল প্রান্তব-বনানী শোভিত প্রাকৃতিক

পটভূমি ও 'বহু পুত্র-কন্যা এবং লাঙল-সর্বস্ব' গ্রামীণ মানুষের জীবন, সব কিছুতেই বিস্তার এবং বিচित्रতা ছিল নিরবধি। কিন্তু আবালবৃদ্ধ অসংখ্য নরনারী এবং অনন্ত প্রসারিত নিসর্গপটের অভলে নিহিত ছিল এক অপার প্রশান্তি, এক নিস্তরক নিবিড়তা। সমকালীন উদ্বাস্ত-জটিল নাগরিক পরিবেশ থেকে এই পটভূমির পার্থক্য আপনা থেকেই উদ্ভাসিত হয়ে উঠেছে ছিন্নপত্রের নানা কবি-কথায় :

(১) "এদেশে গোলমাল কোথাও নেই, ইচ্ছে করলেও পাওয়া যায় না, কেবল অগ্নাত্তা বিবিধ জিনিসের সঙ্গে হাটে পাওয়া যেতে পারে।"^{১১}

(২) "সবলুন্ধ খুব ঢিলে-ঢিলে একলা-একলা কী এক রকম মনে হচ্ছে। যেন পৃথিবীতে অত্যাশঙ্কক কাজ বলে একটা কিছুই নেই—এমন কি নাইলেও চলে, না নাইলেও চলে এবং ঠিক সময়মতো ঝাওয়াটা কলকাতার লোকের মধ্যে প্রচলিত একটা বহু দিনের কুসংস্কার বলে মনে হয়। এখানকার দিনগুলো এই রকম বারো ঘণ্টা পড়ে পড়ে কেবল রোদ পোহায়, এবং অবশিষ্ট বারো ঘণ্টা খুব গভীর অন্ধকারে মুড়ি দিয়ে নিঃশব্দে নিদ্রা দেয়। এখানে সমস্ত ক্ষণ বাইবের দিকে চেয়ে চেয়ে কেবল নিজের মনের ভাবগুলোকে বসে বসে দোলা দিতে ইচ্ছে করে, তার সঙ্গে সঙ্গে একটু একটু গুনগুন করে গান গাওয়া যায়, মাঝে মাঝে বা ঘুমে চোখ একটু অলস হয়ে আসে। মা যেমন করে শীতকালের সারা বেলা রোদ্দুরে পিঠ দিয়ে ছেলে কোলে করে গুনগুন করে দোলা দেয়, সেই রকম।"^{১২}

এই নিরুদ্বেগ নিশ্চিন্ততা,—এই নিরবচ্ছিন্ন অবকাশ-মেতুর জীবনের নিস্তরঙ্গ গভীরতা, শিল্পীর কক্ষণ-কোমল দৃষ্টিকে আপন অভ্যন্তর প্রতি অনায়াসে আকর্ষণ করে। রবীন্দ্র-রচনায় ছোটগল্পের জন্ম কবিতা-উপন্যাসের অনেক পরে। এর অগ্ন্যুত্তম কারণ নির্দেশ করে জীবনীকার প্রভাত মুখোপাধ্যায় বলেছেন : "রবীন্দ্রনাথ বাল্যকাল হইতে প্রকৃতিকে অন্তরঙ্গভাবে জানিয়াছিলেন, মানুষকে তেমন নিবিড়ভাবে জানিতে সুযোগ লাভ করেন নাই। জমিদারি পরিদর্শন ও পরিচালনা করিতে আসিয়া বাংলার অন্তরের সঙ্গে তাঁহার যোগ হইল—মানুষকে তিনি পূর্ণ দৃষ্টিতে দেখিলেন।"^{১৩} বর্তমান প্রসঙ্গে এ কথার তাৎপর্য বিশেষভাবে অনুধাবন করবার মত।

সত্য বটে, উত্তরবঙ্গে যাবার আগে রবীন্দ্র-জীবনে মানবসমাজের এমন ব্যাপক বিচিত্র পরিচয় আর কখনো দূর পড়েনি। কিন্তু শহরের চেনা সমাজে,—ইংরেজ শিক্ষিত বিদগ্ধ অভিজাত সমাজের জীবন নিয়েও গল্প তিনি লেখেননি,—লিখতে পারেননি।

১১। রবীন্দ্রনাথ—'ছিন্নপত্র'—পত্র সংখ্যা ১৪। ২২। তদেব—পত্র সংখ্যা ১৪। ২৩। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় 'রবীন্দ্র-জীবনী' প্রথম খণ্ড।

চলমান সে জীবনের স্রোতে ভেসে যাওয়া হয়ত একেবারে অসম্ভব ছিল না। কিন্তু শিল্পি-প্রাণের নিভৃত অস্থব্ধ নিয়ে ডুবে যাবার মত গহন অতলতা ছিল না সে জীবনে। ছোটগল্পের শিল্পরূপকে বিম্বিত করবার ক্ষমতা নেই জটিলতায় আবিল অগভীর জীবন-স্রোতধিনীর; কেবল জীবন-প্রান্তরের মাঝখানে একটি ক্ষুদ্র ঘটনা কাহিনী বা অস্থব্ধের কম্পনে স্রোতের জল যেখানে মুহূর্তের জগৎ থমকে দাঁড়ায়, নিয়ত চলমানতার সেই ক্ষণিক অতলে ছোট গল্পের শিল্পরূপ প্রকাশের পূর্ণতা পেতে পারে। উত্তরবঙ্গের গ্রাম্য জীবন-পট সফল ছোটগল্প রচনার প্রচ্ছদ তুলে ধরেছিল কবির চোখের সামনে।

রবীন্দ্র-ছোটগল্প রচনায় আর একদিক থেকে বরেন্দ্র পল্লীমালার সার্থকতা অতুল্য। ছোটগল্পের শিল্পীকে একসঙ্গে হতে হয় গীতিপ্রাণ এবং বস্তুসচেতন। আর সেজন্মে প্রয়োজন সহজ ভাব-সহৃদয়তার সঙ্গে উদার আত্মবিবিক্ততার সংযোগ। এখানেই সিদ্ধকাম গীতিকবি এবং ঔপন্যাসিকের সঙ্গে সার্থক ছোটগল্প-শিল্পীর মৌল প্রভেদ। গীতিকবি তাঁর সকল অভিজ্ঞতা ও চিন্তাকে একান্ত আত্মলীন উপলব্ধির রঙে রাঙিয়ে নবরূপ দেন। তাতে অভিজ্ঞতা আর অভিজ্ঞতা থাকে না, চিন্তা তার নিজের স্বরূপ হারিয়ে বসে। কবির মন্য ভাবনার রসে পরিস্ফুট হয়ে সব কিছুই অনগুসদৃশ নূতনতা লাভ করে। কিন্তু ছোটগল্পের শিল্পী তাঁর নিভৃত জীবনানুভবকে নানা অভিজ্ঞতা ও পরিচিত জীবনের নানা ঘটনাটির মধ্য দিয়ে এমনভাবে প্রকাশ করেন যাতে করে তাঁর আত্মলীন ব্যক্তিসচেতনার স্বাভাব্য গল্পের বস্তুভূমিতে আত্মসংহরণপূর্বক এক নৈর্ব্যক্তিক সংহতি ও সর্বজনীনতা লাভ করে। স্বয়ং ববীন্দ্রনাথের সমকালীন জীবন থেকে এই বিষয়ের উদাহরণ নেওয়া যেতে পারে। ‘সোনারতরী’র ‘শৈশব-সন্ধ্যা’ কবিতা লেখা হয়েছিল ১২৯৮ বাংলা সালে। গল্পগুচ্ছের ‘পোস্টমাস্টার’ও ঐ একই বছরে লেখা। কবিতাটির পেছনে বরেন্দ্র পল্লীর প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার ছাপ আছে। ‘ছিন্নপত্রের’ একটি চিঠিতে কবি জানিয়েছেন : “সন্ধ্যাবেলায় পাবনা শহরের একটি খেয়া ঘাটের কাছে বোট বাঁধা গেল।” জলের ওপরে নানা রকমের নৌকা, দূরের প্রান্তর, কাছের খেয়া ঘাট,—হৃদয়ের পল্লীপ্রাঙ্গণ,—সব জায়গা থেকে বিচিত্র কর্মের অজস্র ছল্লায়িত কলরব ভেসে আসছিল কবির কানে এবং প্রাণে; ওপরে ছিল বর্ষার মেঘাচ্ছন্ন আকাশ। “এই মেঘলা আকাশের নীচে নিবিড় সন্ধ্যার মধ্যে, কত লোক, কত ইচ্ছা, কত কাজ, কত গৃহ, গৃহের মধ্যে জীবনের কত রহস্য,—মাথুঘে মাথুঘে কাছাকাছি ঘেঁষাঘেঁষি কত শত সহস্র প্রকারের বাতপ্রতিঘাত।” গোটা কবিতাটির প্রারম্ভিক অংশে এই বস্তুক অভিজ্ঞতার প্রত্যক্ষ ছবি আঁকা হয়েছে। কিন্তু সেই বর্ণনার যেখানে শেষ, আসল গীতিকবিতা-কৃতির শুরু তারপর থেকে। তখন, কবি বলেছেন, “বৃহৎ জনতার সমস্ত ভালমন্দ, সমস্ত স্বপ্ন দুঃখ এক হয়ে

তরুলতা বেষ্টিত ক্ষুদ্র বর্ধানদীর দুই তীর থেকে একটি সক্রিয় হৃদয় স্বগন্তীয় রাগিনীর মতো আমার হৃদয়ে এসে প্রবেশ করতে লাগল।”^{২৫}

তারপরে যা ঘটলো, সে নিছক কবি-হৃদয়ের সীমাতেই। বাইরের বস্তুভূমি থেকে সে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন। শুধু তাই নয়, কবির আত্মলীন ভাবনার পরিস্রুতির কলে প্রথমাংশের জীবন-বর্ণনাও যথার্থ বস্তুময় প্রসঙ্গ থেকে বিচ্যুত হয়েছে। বস্তু এবং অস্তুভব মিলে একমাত্র সত্য উপলব্ধিকে শাশ্বত আবেদনময় করে রেখেছে কবিতাস্তে :

“দাঁড়াইয়া অন্ধকারে

দেখিহু নক্ষত্রালোকে, অসীম সংসারে

রয়েছে পৃথিবী ভরি বালিকা বালক,

সন্ধ্যা শয্যা, মার মুখ, দীপের আলোক।”

সৃষ্টির অব্যবহিত বস্তুপটভূমি, রবীন্দ্রনাথের অতীতজীবন-স্মৃতি, সব কিছু কবি-ভাবনার মনয় উত্তাপে বিগলিত-পরিস্রুত হয়ে ‘শৈশবসন্ধ্যা’ কবিতায় এক সর্বাতিশায়ী সুর-বলয়িত উপলব্ধির স্বাদকে অক্ষয় করে রেখেছে। কবিতার স্বাচ্ছন্দ্য উৎপাদনে কবি-চৈতন্যের যোগ এখানে কেবল অপরিচ্ছিন্ন নয়, অনন্ততুল্য। অপর পক্ষে ‘ছিন্নপত্র’র আর এক চিঠিতে কবি ‘পোস্টমাস্টার’র গল্পের পোস্টমাস্টার-এর বাস্তব উৎসের প্রতি ইঙ্গিত করেছেন : “এই লোকটির [সাজাদপুরের পোস্টমাস্টার] সঙ্গে আমার একটু বিশেষ যোগ আছে। যখন আমাদের এই কুঠিবাড়ির একতলাতেই পোস্ট অপিস ছিল, এবং একে প্রতিদিন দেখতে পেতুম তখনই আমি একদিন দুপুর বেলায় এই দোতলায় বসে সেই পোস্টমাস্টারের গল্পটি লিখেছিলুম এবং সে গল্পটি যখন ‘হিতবাদী’তে বেরোল, তখন আমাদের পোস্টমাস্টারবাবু তার উল্লেখ করে বিস্তার লজ্জামিশ্রিত হাস্য বিস্তার করেছিলেন।”^{২৬} সন্দেহ নেই, মূল গল্পটির সঙ্গে বাস্তবের পোস্টমাস্টারের তথ্যগত যোগ নিছক ছায়ার চেয়ে গাঢ় হতে পারেনি। ভাবনার দিক থেকে এই গল্পের সঙ্গে আরো একটি ব্যক্তিত্বের ঘনতর যোগ কল্পনা করেছেন অধ্যাপক প্রমথনাথ বিশী।^{২৭} কলকাতার নাগরিক জীবন থেকে সত্তা নির্ধারিত কবির জীবনানীতিকেই তিনি অস্তুভব করেছেন পোস্টমাস্টারের গ্রাম-বিমুখ কলকাতা লোভাতুরতার উৎস হিসেবে। এই ধারণা একেবারে অনুলক না-ও হতে পারে। কিন্তু ‘শৈশবসন্ধ্যা’র মত ব্যক্তি-চেতনার সে আঁর্ত আপন বস্তুভূমিকে একচ্ছত্র মনয়তার অতলে অন্তর্হিত হতে দেখনি। বরং বাস্তব তথ্য এবং শৈল্পিক কল্পনার আধারে নিজ ব্যক্তিমনের বেদনাকে সীমিত ব্যক্তনা দিয়ে কবি মূল গল্পের

২৫। রবীন্দ্রনাথ—‘ছিন্নপত্র’, পত্রসংখ্যা ১০৮।

২৬। রবীন্দ্রনাথ—‘তদেব’—পত্রসংখ্যা ৩০।

২৭। ড. প্রমথনাথ বিশী—‘রবীন্দ্রনাথের ছোটগল্প’।

প্রট-এ এক অপূর্ব গীতি-সৌরভ ছড়িয়ে দিয়েছেন। ঐটুকুই ‘পোস্টমাস্টার’-এর ছোটগল্প-
 শ্রেণ প্রাণ; একথা বলেছি পূর্বের আর এক অধ্যায়ে। আর ছোটগল্প-শৈলীর সংগঠন
 ক্ষেত্রে একথা কেবল রবীন্দ্রনাথের পক্ষে প্রযোজ্য নয়,—সর্বদেশ-কালের সার্থক গল্প সম্বন্ধে
 সাধারণভাবে সত্য।

দৃষ্টান্ত হিসেবে প্রখ্যাত ফরাসী কথা-সাহিত্যিক Emile Zola-র কথা বলা যেতে
 পারে। একে বলা হয়েছে “The most brutal of the realists.”^{২১} ঔপন্যাসিক
 জোলা সম্বন্ধে এর চেয়ে সত্য উক্তি আর কিছু হতে পারে না। ব্যক্তিগত দারিদ্র্য,
 সামাজিক বিনষ্ট ও ঐতিহাসিক অবক্ষয়ের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে জোলা আসলে “was
 no longer describing a living organism but dissecting the corpse
 of a defunct society.”^{২২} অথচ এই জোলা যখন ছোটগল্প লিখলেন, তখন তারা
 অবিস্মরণীয় হয়ে রইল,—সমালোচক বলেছেন,—“for their unusual delicacy,
 lightness & grace.”^{২৩} দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘The Shoulders of the Marquise’
 গল্পের একটুকরো বলি। গল্পের শুরুতে বস্তুবাদী জোলা তাঁর সকল ভীষণতা ও জ্বালা-
 তির্যক বাগ্‌ভঙ্গির ভীষণতা নিয়ে পুরোপরি আত্মপ্রকাশ করেছেন :

—“মাকু’ইল্ তার মস্ত বিছানায় ঘুমোচ্ছেন,—হলুদে সার্টিনের মস্ত বড়ো মশারির
 তলায়। ভরা দুপুরে,—ঘড়ির স্পষ্ট ঘণ্টাধ্বনির সঙ্গে তিনি ঠিক করলেন,—চোখ
 খুলবেন। শোবার ঘরটি গরম। কার্পেট, পর্দা, দরজা-জানালায় ঘরটিকে একটি নরম
 তৃপ্তি-স্বথকর পাখির নীড়ের মতো করে তুলেছে,—শীতের ঠাণ্ডা সেখানে ঢোকে না।
 গন্ধমন্দির কবোষ বাতাস চারদিকে ভেসে বেড়ায়। শাখত বসন্ত বিরাজ করে এখানে।

ভাল করে জেগে ওঠা মাত্রই হঠাৎ কোনো চিন্তায় যেন আচ্ছন্ন হয়ে পড়লেন
 মাকু’ইল্। পেছন দিকে ছোট বিছানা-ঢাকার ওপরে ছিটকে পড়ে তিনি জুলি-র জন্ম
 ঘণ্টা টিপলেন।

‘দেবী কী ঘণ্টা বাজালেন?’

‘বরফ কী গলতে শুরু করেছে,—বলো!’

আহা, বেচারি মাকু’ইল্! কী উদ্বিগ্ন স্বরে তিনি এ প্রশ্ন জিজ্ঞাসা করেন। এই
 বি-ভীষণ তুমার কুপের জন্তে তাঁর প্রথম ভাবনা,—আর সেই তীব্র উত্তরে হাওয়ার জন্তে,
 যা তিনি নিজেকে কখনো অমুভব করেন না,—কিন্তু দরিদ্রের জীর্ণ কুঠি্রে যা অনিবার্য
 নিষ্টের বেগে বয়ে ফেরে। তিনি জিজ্ঞাসা করেন,—দেবতা কি প্রসন্ন হয়েছেন, যাতে

তিনি নির্ভাবনায় নিজেকে তপ্ত করে রাখতে পারেন,—বাইরে বারা কাঁপছে, তাদের কথা ভাবেন-ও না তিনি।

‘বরফ কী গলতে শুরু করেছে, জুলি?’

প্রকাণ্ড চুল্লির আগুনে তাতিয়ে রাখা তাঁর সকালের ‘ড্রেসিং-গাউন’ নিয়ে ঢোকে পরিচারিকা।

‘ও, না, দেবি! বরফ গলছে না। উন্টো বরফ কঠিন হয়ে জমে উঠছে। এইমাত্র একটা লোককে বাসে জমে মরে থাকতে পাওয়া গেছে।’

শিশুর মত উল্লাসে ছিটকে পড়েন মাক্স ইন্স,—হাততালি দিয়ে বলে ওঠেন তিনি,—‘এই ভালো, আজ বিকেলে ‘স্টেট’ করতে পারব আমি।’—

ধনীর কদর্য বিলাস, নির্মম হৃদয়হীনতা ও অন্ধ স্বার্থপরতার প্রতিচ্ছবি চিত্রণে এখানেও জোলা ‘most brutal of the realists.’ তাহলেও, শিল্পীর ভাষাভঙ্গীর বিশিষ্টতা এখানে লক্ষ্য করবার মতো। তথ্য-চিত্রণে এ-ভাষা মর্যাদাশায়ী; কিন্তু আত্মপূর্বিক নয়;—নয় মর্যাস্তিক রূপে পুঙ্খানুপুঙ্খ, সমালোচক যাকে বলেছেন ‘dissecting’। তার বদলে এই ভাষার চলমানতায় যেন কবিতার বিগলিত সাবলীল ভঙ্গী রয়েছে। তা ছাড়া, তথ্য-সঞ্চয় ও তথ্য-ব্যবহারেও লেখক এখানে কবির মতই বাঞ্ছন্যধর্মী। এর চরম দৃষ্টান্ত রয়েছে ওপরের গল্পাংশের একেবারে শেষে। বরফ-জমা শীতের তীব্রতায় একটি লোক জমে গেছে আ-মৃত্যু। এই খবর শুনে অপরের অনেক যত্নে তাতিয়ে-রাখা ‘গাউন’ পরে স্বপ্ন-পুরী-নিবাসিনী মাক্স ইন্স শিশুর মতো আহ্লাদে হাততালি দিয়ে ওঠেন,—কারণ বিকেলে তিনি জমাট বরফের ওপর দিয়ে ‘স্টেট’ করে বেড়াতে পারবেন। ‘মানুষ মানুষের কী করেছে’—এই অমানুষিক তথ্য-জিজ্ঞাসার এক অপূর্ব কবিতা-রূপ যেন জোলায় এ বর্ণনা। উপল্লাসে হলে শিল্পী একে ব্যাখ্যা করে বিশদ করতেন। কিন্তু ছোটগল্প-শিল্পীর সবচেয়ে ভাল তুলি সংক্ষিপ্তি, সংহতি, আর ব্যঙ্গনয়। এই ব্যঙ্গনার সৌরভেই জোলা এখানে গীতি-ধর্মী। কেবল যন্ত্রণা আর জালা নয়,—অনুভূতি নিভৃতি আর একান্ততা না থাকলে অত সংক্ষেপে এমন সংগীতের মুহূর্ত সৃষ্টি অসম্ভব হত। জীবনাশ্রুতবের প্রত্যক্ষতার সঙ্গে এই সহজ গীতি-নিভৃতিই ছোটগল্প-শিল্পীর শ্রেষ্ঠ সম্বল।

বারে বারে গীতি-ধর্ম বলতে আমরা বিন্দু ‘লিরিসিজম’-এর কথা বলছি না। যে-কোনো রকমের স্বজন-শিল্পীর (‘creative artist’) কলা-কর্মের সম্বন্ধে Stevenson বলেছেন: “His stories may be nourished with the realities of life, but their true mark is to satisfy the nameless longings of the reader and to obey the ideal laws of day-dreams. The right kind of

thing should fall out in the right kind of place ; the right kind of thing should follow ; and not only the characters talk aptly and think naturally but all the circumstances in a tale answer one another like notes in music”^{১০} ওপরের টুকরো গল্পে এই সব-জড়ানো গানের ঝংকারই চরম স্বাক্ষর স্থাপিত করেছে। একেই আমরা ছোটগল্পের গীতসৌরভ বলেছি। সার্থক ছোটগল্পায়নের জগ্রে ঘটনা, বর্ণনা বা উপলক্ষির এই ব্যঞ্জনাময় স্বর-পরিশ্রবণ আবশ্যিক।

আর তার জগ্রে, বলেছিলাম, গভীর জীবনানুভবের সঙ্গে শিল্পীর আত্ম-বিবিক্ত নিবিড় জীবনানুভবগোচর অপরিহার্য। গীতিকবিতায় বিবিক্তির বদলে আত্মলীনতা কথাবস্তুকে ভাবলোকে বিলীন করে দেয়,—সে কথা আগে দেখেছি। আবার উপন্যাসে কথা আছে,—গীত নেই। বঙ্কিমচন্দ্র একটিও ছোটগল্প লিখতে পারেন নি। শব্দচক্রের কয়েকটি মাত্র ছোটগল্প তাঁর বহু সংখ্যক উপন্যাসের তুলনায় নিম্নপ্রভ,—কেবল পরিমাণে নয়, গুণেও। তার কারণ, এই দুইজন সহজ-উপন্যাসিকের ব্যক্তি-চেতনা তাঁদের আলোচ্য জীবনের ভূমিতে আটপৃষ্ঠে জড়িয়ে পড়েছিল। তাই সংক্ষেপে বলবার, বাদ দিয়ে বলবার, সংকেতে বলবার উপায় ছিল না তাঁদের। যতটুকু দেখেছেন, জেনেছেন, ভেবেছেন তার মাঝখানে বসে সবটুকু নিঃশেষে বলে সাদৃশ্য করতে পেরে তবে তাঁদের কলা-কর্মের নিস্তার। ফলে ‘ইন্দিরা’-‘মুগলাদুরীয়ে’র মত ‘রামের স্মৃতি’, ‘বিন্দুর ছেলে’-ও ছোটগল্প নয়,—বড়গল্প বা ছোট উপন্যাস,—Novellet. জীবনকে তার বস্তুরূপে অন্তরঙ্গ করে দেখার, এবং সেই সঙ্গে নিজের সৃজন-চৈতন্যকে নৈর্ব্যক্তিক অনুভবের ব্যঞ্জনায় ছড়িয়ে দিতে পারার ক্ষমতা এক সঙ্গে জড়ো না হলে সার্থক ছোটগল্প রচনা অসম্ভব হয়। এই সূদীর্ঘ আলোচনায় এই কথাই বলতে চেয়েছি। আর বলেছিলাম উত্তরবঙ্গের পল্লীজীবন মমতাময় কবি-মনের প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার সামনে এই বিবিক্ত-চিন্তাতার এক আশ্চর্য স্বেযোগ রচনা করেছিল।

আলোচ্য যুগে বাংলার পল্লীজীবনের সঙ্গে কবির যোগ হুঁধারায়। এক জায়গায়, “মামুষের পরিচয় খুব কাছে এসে আমার মনকে জাগিয়ে রেখেছিল। তাঁদের জগ্ন চিন্তা করেছি, কাজ করেছি, কর্তব্যের নানা সংকল্প বেঁধে তুলেছি, সেই সংকল্পের স্বত্র আজও বিচ্ছিন্ন হয়নি আমার চিন্তায়। সেই মামুষের সংস্পর্শেই সাহিত্যের পথ এবং কর্মের পথ পাশাপাশি প্রসারিত হতে আরম্ভ হল আমার জীবনে।”^{১১} কর্মের সঙ্গে সাহিত্যের,—চোখে-দেখা জীবনের নিবিড় অভিজ্ঞতার সঙ্গে শিল্পি-চেতনার একান্ত

১০। Stevenson—‘Gossip on Romance.’

১১। রবীন্দ্রনাথ—‘সোনারতরী’—সূচনা। রবীন্দ্র রচনাবলী ৩য় খণ্ড।

অনুভবের যোগে রচনার সঙ্গে রচয়িতার সম্পর্কের বিবিক্ততা আর রইল না। রবীন্দ্রনাথ ছিলেন স্বভাবত কবি,—গীতিকবি। তাই সৃষ্টির বিষয়ের সঙ্গে বিষয়ীর নিরন্তর আত্ম-সংযোগের ফলে যার সৃষ্টি হল, তা রবীন্দ্রসাহিত্যেও অনুপম গীতিকবিতার গুচ্ছ। ‘সোনারতরী’ থেকে এই কবিতার প্রথম উৎসার। আগে দেখেছি, রচনার মূলভূত বস্তুভূমি এখানে কবির মন্বয় অনুভবের একান্ত পরিশ্রবণে আপন স্বরূপ হারিয়েছে সম্পূর্ণ।

একই সময়ে একই পল্লীজীবনকে কবি প্রত্যক্ষ করতে পেরেছিলেন আর এক পৃথক পটভূমি থেকে। সেখানে, “জল ছল ছল করছে এবং তার উপরে রোদদূর চিক্ চিক্ করছে ; বালির চর ধু ধু করছে, তার উপর ছোটো ছোটো বনঝাউ উঠেছে। জলের শব্দ, দুপুর বেলাকার নিস্তব্ধতার ঝাঁ ঝাঁ, এবং ঝাউ-ঝোপ থেকে দুটো একটা পাখির চিক্ চিক্ শব্দ, সব শুদ্ধ খুব একটা স্থপ্রাবিষ্ট ভাব।...দুই ধারে মেয়েরা স্নান করছে, কাপড় কাচছে, এবং ভিজে কাপড়ে একমাথা ঘোমটা টেনে জলের কলসী নিয়ে ডান হাত দুলিয়ে ঘরে চলেছে ; ছেলেরা কাঁদা ছুঁড়ে মাতামাতি করছে, এবং একটা ছেলে বিনা স্বরে গান গাচ্ছে, ‘একবার দাদা বলে ডাক্ রে লক্ষ্মণ’। উচু পাড়ের উপর দিয়ে অদূরবর্তী গ্রামের ধড়ের চাল এবং বাঁশবনের ডগা দেখা যাচ্ছে।”^{৩২} ‘ছিন্নপত্র’ এমন অনেক চিঠি রয়েছে যা পড়লে ‘রঘুবংশ’ের দ্বিতীয় সর্গের ছবিমালিকার কথা মনে পড়ে।^{৩৩} উত্তরবঙ্গের নব-আবিষ্কৃত জীবন-ভূমির সঙ্গে কবি ওতপ্রোত হয়ে জড়িয়ে পড়তে পারেন নি। চলমান বোট্-এর খোলা জানালার ফ্রেম-এ আঁটা জীবনের টুকরো ছবি দেখে গেছেন একের পর এক। তার সৌন্দর্যের স্রুতি কবির চেতনাকে কানায় কানায় ভরে তুলেছিল। আধোজানার আনন্দ-সৌরভকে কল্পনা দিয়ে ভরাট করে তোলা প্রেরণা জেগেছে তখন একান্ত ভাবে। ফলে দূর-থেকে-দেখা বস্তু-জীবনের রহস্যছবিকে মানস অনুভবে আলোকিত করে পূর্ণাঙ্গ রূপ ধরেছে রবীন্দ্রনাথের ছোটগল্প। অবশ্য বর্তমান প্রসঙ্গে কেবল ‘গল্পগুচ্ছের’ প্রথম যুগের ছোটগল্পের কথাই বলছি। পদ্মা-পারের চোখে দেখা জীবনের টুকরো ছবি সেই ‘গল্পগুচ্ছে’র শিল্পমূর্তির কাঠামো ;—নিজের অনুরাগের উত্তাপ দিয়ে রক্ত-মাংস প্রাণের দ্বারা সঞ্চার করেছেন কবি তাতে। নিজেও তিনি একথা স্বীকার করেছেন :—

“এক সময়ে ঘুরে বেড়িয়েছি বাংলার নদীতে নদীতে, দেখেছি বাংলার পল্লীর বিচিত্র জীবনযাত্রা। একটি মেয়ে নৌকো করে স্বস্তরবাড়ি চলে গেল, তার বন্ধুরা ঘাটে নাইতে নাইতে বলাবলি করতে লাগল; আহা, যে পাগলাটে মেয়ে, স্বস্তরবাড়ি গিয়ে ওর কী জানি দশা হবে। কিংবা ধর, একটা ধাপাটে ছেলে সারাগ্রাম দুই মির চোটে মাতিয়ে

বেড়ায়, তাকে হঠাৎ একদিন চলে যেতে বলা হল তার মামার কাছে। এইটুকু দেখছি, বাকিটা নিয়েছি কল্পনা করে।”^{৩০}

ওপরের পত্রাংশে যথাক্রমে ‘সমাপ্তি’ ও ‘ছুটি’ গল্প দুটির বস্তুগত পটভূমির প্রতি ইঙ্গিত করা হয়েছে। কিন্তু এই প্রসঙ্গে সবচেয়ে বড় সমস্য়ার সৃষ্টি করে কবির শেষ কথা,— ‘বাকিটা নিয়েছি কল্পনা করে।’ সাহিত্যের জগতে যাদের দৃষ্টি মতবাদে আকীর্ণ, তাঁরা এখানেই কবির জ্বানিতে ‘গল্পগুচ্ছে’র অবাস্তবতার প্রমাণ আহরণ করতে পারেন। কিন্তু এ কোনো কথাই নয়। এ-পর্যন্ত আলোচনায় দেখেছি নিছক বস্তু-সঙ্কল্প ও বস্তু-বর্ণনা, উপভাষ-কলার একটি প্রকরণ যদি হয়-ও তবু সফল ছোটগল্প সৃষ্টির ক্ষেত্রে তা অচল। বর্ণনার সংক্ষিপ্তি, বস্তুবর্জন ও বস্তু-বিত্তাসে সংহতি এবং বস্তুত্তর ব্যঙ্গনা রচনার সফলতাই সার্থক ছোটগল্পের প্রাণ। এদিক থেকে, অধ্যাপক প্রমথ বিদ্যায় যথার্থ বলেছেন,— ‘রবীন্দ্রনাথের ও পরবর্তীদের ছোটগল্পে প্রধান প্রভেদ এই যে, পরবর্তীদের ছোটগল্প সম্পূর্ণ অভিজ্ঞতার সংক্ষিপ্তসার, তাহাতে অনাবশ্যক তথ্যকে বাদ দেওয়াই প্রধান সমস্যা। আর রবীন্দ্রনাথের ছোটগল্প অপূর্ণ অভিজ্ঞতার আভাস, অজ্ঞাত তথ্যকে সৃষ্টি করাই সেখানে সমস্যা।’^{৩১} ‘গল্পগুচ্ছে’র রবীন্দ্র-ছোটগল্প সফল ভাবে এই সমস্যা উত্তীর্ণ হয়েছে। আসল কথা, রবীন্দ্রনাথ বা রবীন্দ্রোত্তর শিল্পীদের, তথ্য-সকল দেশের সকল স্রষ্টার সাহিত্য-ভূমিতেই বস্তু ও ভাব, কথা ও কল্পনার দুই পায়ে ভর করেই চলে ছোটগল্পের পথ-পরিভ্রম। কেবল এই কারণেই তারা কালোত্তীর্ণ রস-সৃষ্টি। এয়ুগে রবীন্দ্রনাথের সফলতার মূলে একদিকে ছিল পল্লীবাংলার বস্তু-প্রচ্ছদ, আর একদিকে ছিল কবির স্বমিত কল্পনা;—সমাপ্তি-ভূতি-(ampathy)-বন্ধ যে কল্পনা জীবনের মূল বস্তুভূমিকে ছেড়ে কখনোই দূরযানী হতে পারেনি।

অতএব পল্লীবাংলার জীবন-রস এবং কবির সমকালীন হৃদয়বৃত্তির সমন্বয়ে এ সময়ের ছোটগল্পের ভাব এবং রূপ-স্বভাব পূর্ণ গঠিত হতে পেরেছে। তাই বলে ‘গল্পগুচ্ছে’র সকল রচনাকেই বরেন্দ্র-পল্লী-জীবন ও একই কবি-মনোভাবনার ফসল বলে মনে করবার কারণ নেই। তিনখণ্ড ‘গল্পগুচ্ছে’ ছোট গল্পের মোট সংখ্যা ৮৪।^{৩২} তার মধ্যে ‘ঘাটের কথা’ ও ‘রাজপথের কথা’-ও আছে। এ দু’টি পূর্ব-জীবনের রচনা। তাছাড়া ‘সুবুজপত্র’

৩৪। রবীন্দ্রনাথ—‘সাহিত্য, গান ও ছবি’—‘প্রবাসী’ ১৩৪৮ বাংলা ১।

৩৫। প্রমথনাথ বিদ্যায় ‘রবীন্দ্রনাথের ছোটগল্প’ পাদটীকা।

৩৬। অধুনা রবীন্দ্র-গল্পেব ‘অচলিত’ পর্যায়ের ‘কল্পনা’ ও ‘ভাবাবিগ্নী’, উত্তর পর্যায়ের ‘তিনসঙ্গী’ গল্পত্রয় এবং অন্তিম রচনার অগ্রস্থিত সংকলন নিয়ে ‘গল্পগুচ্ছে’ চতুর্থ খণ্ড প্রকাশিত হয়েছে। কিন্তু বর্তমান আলোচনার প্রয়োজনে রবীন্দ্র-জীবন কালে সম্বলিত প্রথম তিনখণ্ড ‘গল্পগুচ্ছে’ই ব্যবহৃত হয়েছে। অন্ত্যস্ত রবীন্দ্রগল্পের আলোচনা করা হয়েছে পৃথকভাবে। দ্র. পঞ্চম ও সপ্তদশ অধ্যায়।

প্রকাশিত ছোটগল্প রচনার কালে কবির জীবন ও কল্পনার বস্তুভূমি অগত্যা পরিস্রবিত হইয়া গেছে। এই সময় থেকে গল্পের ভাব, বিষয় এবং রূপকল্পে আমূল নবীনতা দেখা দিয়াছে। সে হচ্ছে ১৩২১ বাংলা সনের কথা। কিন্তু তার আগে থেকেই রবীন্দ্র-গল্পে পল্লী-বরেন্দ্রের প্রভাব শিথিল হতে আরম্ভ করেছে; স্পষ্টভাবে ১৩০৮ বাংলা সাল থেকে। আগে দেখেছি, জমিদারির তদারক করতে গিয়েই কবি সর্বপ্রথম উত্তরবঙ্গের জীবনভূমির সঙ্গে গভীর সমর্মিতা অর্জন করেছিলেন। পরে সেখানকার পল্লী-নিবাস কিছুদিনের জন্য সপরিবার কবির স্থায়ী আবাস হয়ে উঠেছিল; আত্মার বন্ধন হয়েছিল স্থানিবিড়। ১৩০৮ বাংলা সালের শুরুতে শিলাইদহে কবির পারিবারিক আবাস ভেঙে যায়; স্থায়ীভাবে থাকবার উদ্দেশ্যে কবির পত্নী-পুত্র-কন্যা আর কখনো পদ্মাতীরে আসেননি। আর ঐ একই বছর থেকে শান্তিনিকেতনে ‘বোর্ডিং বিদ্যালয়’ ও ব্রহ্মচর্যাশ্রম স্থাপিত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে কবির মন নদীমাতৃক বঙ্গ-ভূখণ্ড থেকে রাঢ়ের রক্ষ-তপ্ত প্রান্তর-ভূমির প্রতি একান্ত আকৃষ্ট হয়েছে। বস্তুত নিছক দৈহিক অবস্থানের দিক থেকে কখনো কখনো বরেন্দ্রবাস ঘটলেও, কবি-প্রাণের বাসস্থান বাংলার উত্তর থেকে পশ্চিম প্রান্তে স্থায়ীভাবে তখনট্রপরিবর্তিত হয়ে গেছে। ফলে তখন থেকেই গল্পের অন্তর এবং বহিরঙ্গে পালা বদলের-ছাপ পড়েছে নিঃসংশয়িতভাবে। সে ছাপ স্পষ্ট হয়ে উঠেছে ‘নষ্টনীড়’ (১৩০৮) গল্প থেকে। এখান থেকে গল্পগুলো প্রকাশিত গল্প সংখ্যা ২৩। অতএব উত্তরবঙ্গের জীবন-পর্যায়ে লেখা রবীন্দ্র-গল্পের সংখ্যা দাঁড়ায় ৫১টি।

কিন্তু ঐসব ক’টি গল্পেরও আকার কিংবা স্বাদ অভিন্ন নয়। আসলে সৃষ্টি যে করে, সে হচ্ছে কবির মন বা প্রাণ-চেতনা,—তার বাইরের পরিবেশ নয়। শিল্পী যখন বাইরের জীবনকে প্রাণেই গভীরে আহরণ করে আত্মার সম্পদ করে নেন, তখন সেই গভীরতা থেকেই উৎসারিত হয় সার্থক সৃষ্টির উৎস। তা না হলে, চোখে-দেখা বাস্তব জীবন সৃজন-ভূমির বাইরে অপ্যাক্ত হয়ে পড়ে থাকে। এ-বিষয়ের চরম নজির প্রায় সমকালে লেখা ‘সোনারতরী’ কবিতা (১২৯৯ বাংলা সাল)। ঐ একই বছরে ‘সাধনা’ পত্রিকায় পুরো ব্যারোটি ছোটগল্প প্রকাশিত হয়েছিল। পদ্মাতীরের বর্ষণ-ঘন জীবনের এই সংগীত-সংকেত জন্মলাভ করেছিল কান্তনের এক বাসন্তী দিনে। এ-বিষয়ে চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়কে কবি লিখেছিলেন: “তুমি পঞ্জিকা মিলিয়ে যদি কবিতার তাৎপৰ্য নির্ণয় করতে চাও তো বিপন্ন হবে। বুধবারের পর বৃহস্পতিবার আসে অত্যন্ত সাধারণ নিয়মে। সেটাকে অবজ্ঞা করো। আমাদের জীবনে স্বতরাং সাহিত্যেও হয়ত কোনো একটা বিশেষ বুধ বা বৃহস্পতিবার সপ্তাহ ডিক্সিয়ে চক্ষিণ ঘন্টাকে উপেক্ষা করেই আসন রক্ষা করে। যেদিন বর্ষার অপরাহ্নে খরশ্রোত পদ্মার উপর দিয়ে কাঁচা ধানে ভিঙিনোকা

বোকাই করে মগ্নপ্রায় চর থেকে, চাষীরা এপারে চলে আসছে সেদিনটা সন তারিখ মাস পার হয়ে আজও আমার মনে আছে। সেইদিনেই সোনারতরী কাব্যের সঞ্চার হয়েছিল। তার প্রকাশ হয়েছিল কবে, তা আমার মনেও নেই।^{৩৭}

ছোটগল্পের সম্বন্ধেও একই কথা বলা যেতে পারে। ‘নষ্টনীড়’-পূর্ব গল্পগুচ্ছের মধ্যেও এমন গল্প হয়ত আছে, যার রচনা বরেন্দ্র-বঙ্গের ভৌগোলিক সীমার বাইরে। তাছাড়া, এমন গল্পের সংখ্যাও কম নয়, যারা উক্ত জীবনের ভূগোল-সীমায় রচিত হয়েও দেশ-কালের সকল গণ্ডিকে ছাপিয়ে নির্বিশেষ হয়ে উঠেছে। দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘কাবুলিওয়ালা’ গল্পটির কথা বাল। ‘সাধনা’য় এটি প্রকাশিত হয় ১২৯৯ বাংলা সনের অগ্রহায়ণ সংখ্যায়। এর পরের মাসে প্রকাশিত গল্প ‘ছুটি’। এই দ্বিতীয় গল্পের সঙ্গে পদ্মাপারের জীবনভূমি বাস্তব তথ্যের সূত্রে জড়িয়ে আছে। ‘ছিন্নপত্রের’ ২৮ সংখ্যক পত্র তার শ্রেষ্ঠ প্রমাণ। বস্তুর ওপরে কবি তাঁর গল্পে কতটা কল্পনার তুলি বুলিয়েছেন, তারও একটি উৎকৃষ্ট পরিচয় পাওয়া যায় এই চিঠি আর গল্পের তুলনায়। চিঠিতে ‘ভাঙার উপর একটা মস্ত নৌকোর মাস্তল পড়েছিল’। গল্পে তাই পরিণত হয়েছে ‘একটা প্রকাণ্ড শাল কাঠ’তে, যা ‘মাস্তলে রূপান্তরিত হইবার প্রত্যক্ষায় পড়িয়াছিল।’ চিঠির ‘সর্বজ্যেষ্ঠ ছেলে’ গল্পে রূপ পেয়েছে ‘বালকদিগের সদার ফটিক চক্রবর্তী’র নৃতিতে। চিঠির ‘একটি ছোটমেয়ে’ গল্পে ফটিক-অমুজ মাখন চক্রবর্তীতে রূপান্তরিত হয়েছে। এসব ছাড়া গল্পের প্রথম অংশ মোটামুটি চিঠির চোখে-দেখা বর্ণনাকেই অঙ্কুরণ করে ফিরেছে। তারপরে গল্প যেখানে চিঠির বর্ণনাক্ষেত্র পেরিয়ে গেছে, সেখানেও পদ্মা-তারভূমির সঙ্গে তার ভাব-সংযোগ আছে। অগ্র পক্ষে ডঃ হরপ্রসাদ মিত্র বলেছেন : “কাবুলিওয়ালা নিগ্রো হলেও ক্ষতি ছিল না এবং ভূটানী হলেও গল্প ঠিক থাকত।”^{৩৮} এ-কথা ‘কাবুলিওয়ালা’ সম্বন্ধে যত সত্য, ঠিক ততখানি অ-সত্য ‘ছুটি’ গল্পের ফটিক সম্বন্ধে। কবির মনে ‘কাবুলিওয়ালা’র কোনো বিশেষ দেশ-কালের অস্তিত্ব নেই। সর্বকালের সর্বস্তরের মানুষের এক চিরন্তন আকৃতির সূত্রে এই গল্প শাস্ত্র মানবপরিচয়কে মালা করে গেঁথেছে। কিন্তু কবির মনে, এবং ‘ছুটি’ গল্পেও ফটিকের জীবনের ইতিহাস-ভূগোল সূচিহীন। পদ্মাতারের অশিক্ষিত গ্রাম্য-পল্লীর জীবন-বৃত্ত থেকে ছিঁড়ে আনলে এই গল্প-কুসুম মুহূর্তে ঝরে যায়; আর কোনো কল্পভূমিতে দাঁড়াবার কোনো স্থানই তার নেই। ফলে ‘কাবুলিওয়ালা’ এবং ‘ছুটি’ গল্পের রূপ এক নয়, তাদের রস-প্রকৃতিও হয়েছে স্বতন্ত্র। অথচ এই দু’টি গল্প একই জীবন-পরিবেশে পরপর

৩৭। ড. রবীন্দ্র রচনাবলী—৩, ‘গ্রন্থপরিচয়’। ৩৮। ডঃ হরপ্রসাদ মিত্র ‘গল্পগুচ্ছের রবীন্দ্রনাথ’—সাহিত্য পরিচয়।

রচিত হয়েছিল। শুধু তাই নয়, এদের অন্তরবর্তী ভাব-প্রেরণাও অভিন্ন। প্রায় একই সময়ে লিখিত ‘পঞ্চভূত’-এর ‘বৈষ্ণব-কবিতা’ প্রবন্ধে এই মনোভাব সুব্যক্ত হয়েছে : “যাহাকে আমরা ভালবাসি কেবল তারই মধ্যে আমরা অনন্তের পরিচয় পাই। এমন কি জীবের মধ্যে অনন্তকে অনুভব করারই নাম ভালবাসা।”

‘কাবুলিওয়ালা’ গল্পে প্রেমের সেই অনন্তরূপ একান্ত সুব্যক্ত। তুয়ারমৌলী হিমালয়ের রুক্ষ অধিত্যাকাবাসী রহমত বাংলার এক অখ্যাত গৃহস্থ-কন্যা মিনিকে দেশ, ভাষা, বয়স, অবস্থা, সব কিছুই বাধা অতিক্রম করে প্রাণের গভীরে টেনে নিয়েছিল। এ অসম্ভবের গোপন ইতিহাস মিনির বাবার কাছে সে নিজেই ব্যক্ত করেছে : “বাবু, তোমার যেমন একটি লড়কী আছে, তেমনি দেশে আমারও একটি লড়কী আছে। আমি তাহারই মুখখানি স্মরণ করিয়া তোমার খোকীর জন্য কিছু কিছু মেওয়া হাতে লইয়া আসি, আমি তো সওয়া করিতে আসি না।”—নিজের মেয়েকে ভালবেসে সেই ভালবাসার মতোই অশিক্ষিত মেওয়াওয়ালা কাবুলি রহমত অনন্তের পরিচয় পেয়েছিল। আর মিনির বাবা উৎসব-সমারোহ ও ‘গড়ের বাগ’-র জন্তে রাখা টাকা অনায়াসে রহমতকে দিয়ে বলেছিলেন,—“রহমত, তুমি দেশে তোমার মেয়ের কাছে কিরিয়া যাও, তোমাদের মিলনস্থলে আমার মিনির কল্যাণ হউক।” অন্তঃপুরের অসন্তোষ সত্ত্বেও অনুভব করেছিলেন, “মঙ্গল আলোকে আমার শুভ-উৎসব উজ্জল হইয়া উঠিল।” সে মঙ্গল, সে উজ্জলতা তার মন থেকে বিচ্ছুরিত ভালবাসার বিশ্ব-রূপেরই আলোক-প্রতিফলন।

‘ছুটি’ গল্পেও প্রেমের এই অনন্ত রূপই অশিক্ষিত অচেতন কটিকের মনে জৈবিক অস্পষ্টতার মধ্যে মাথাকুটে মরেছে, “জন্তুর মতো একপ্রকার অবস্থ ভালোবাসা—কেবল একটা কাছে যাইবার অঙ্ক ইচ্ছা, কেবল একটা না দেখিয়া অব্যক্ত ব্যাকুলতা, গোখুলি সময়ের মাতৃহীন বৎসর মতো কেবল একটা আন্তরিক ক্লেশ—সেই লজ্জিত শংকিত লীর্ণ লীর্ণ অহুসার বালকের অন্তরে কেবলই আলোড়িত হইত।” ‘ছুটি’ গল্পই একই উপলব্ধিকে প্রকাশ করেছে,—তাদের জয়কালীন কবি-জীবন-পরিবেশও অভিন্ন; অথচ মৌলিক রচনা-প্রকৃতি এবং স্বাভাব্য এরা সম্পূর্ণ ভিন্ন ও পৃথক। ‘কাবুলিওয়ালা’ গল্পে প্রেমের বিশ্বরূপ নির্বিশেষ মূর্তিতে কল্পনাঘন উদ্ভাস-হৃদয় হয়ে উঠেছে ! ‘ছুটি’ গল্পে অব্যক্ত ভালোবাসার অবোধ অনন্ত আকৃতির আর্তকনি উদ্ভাস-কল্প ট্রাজেডির সৃষ্টি করেছে। একটি কেবল ভাব,—দীপ্ত, উজ্জল ! আর একটি বস্তুসাপেক্ষ, বস্তু-স্নিবিড় যন্ত্রণাতপ্ত,—কল্পনাদীর্ণ। এই পার্থক্যের মূলে রয়েছে গল্প দুটির স্বজন-কালীন কবি-মনোভাব (creative mood)। সেই স্বজনভূমির উপরে প্রতিকলিত করে দেখলে পদ্মাতীরের গল্পগুলিতেও স্বাদ ও রূপের তারতম্য অনুভব করা সম্ভব হবে।

নিছক বহিঃপ্রকরণের দিক থেকে ছোটগল্পের সঙ্গে কম-বেশি সাদৃশ্য আছে উপাখ্যান (tale), গীতিকবিতা, এমন কি নাট্যধর্মেরও। - এদিক থেকে উপাদানগত বিশিষ্টতার বিচারে ছোটগল্পকে নানা কোঠায় ভাগ করা যেতে পারে। যেমন,—(১) আখ্যান বা বর্ণনা প্রধান, (২) গীত, স্মরণ বা আবহ প্রধান, এবং (৩) সংঘাত ও নাটকীয়তা প্রধান। ছোটগল্প কথাসাহিত্য; তাই আখ্যান বা ‘প্লট’ একটা থাকবেই এতে। কিন্তু এই প্লট আধুনিক জীবনের সঙ্গে প্রায়ই যুক্ত বলে মনোবিকলনের স্বযোগও থাকে এতে প্রচুর। কাজেই ছোটগল্পের আর এক চতুর্থ শ্রেণী ভাগ করা যেতে পারে,—‘মনস্তত্ত্বমূলক’! প্রথমেই মনে রাখা উচিত, শিল্পীর বিশেষ মনোভূমি, এবং বিশেষ গল্পের বিশেষ প্রসঙ্গের বাইরে এই সাধারণ ভাগ-বন্টন যান্ত্রিক হয়ে পড়তে বাধ্য। মোটামুটি আলোচনার সুবিধার জগ্গেই এইসব স্থূল বিভাগের অবতারণা;—প্রীতমথ বিলীর ভাষায় এসব ভাগকে কখনো ‘জল-অচল’ (water-tight) করে তোলা অসম্ভব। একথা স্মরণে রেখেই এবারে রবীন্দ্র-গল্পের আলোচনায় পূর্বোক্ত বিভাগ-চিন্তার প্রয়োগ করব। বরেন্দ্রবন্ধ লেখা প্রথম ছয়টি গল্প ‘হিতবাদী’ পত্রিকার প্রথম ছয় সংখ্যায় প্রকাশিত হয়েছিল। পত্রিকা কর্তৃপক্ষ আরো সহজ গল্প চেয়েছিলেন বলে রবীন্দ্রনাথ ‘হিতবাদীতে’ লেখা বন্ধ করে দেন। এরপরে যথাক্রমে ‘সাধনা’ ও ‘ভারতী’তে প্রকাশ করবার তাগিদেই পদ্মা-যুগের অজ্ঞাত গল্প রচিত হয়েছিল। যাই হোক, এক ‘পোস্টমান্টার’ ছাড়া ‘হিতবাদী’-পর্যায়ের আর একটি গল্পও উল্লেখ্য পরিমাণে সফল হয়নি,—পণ্ডিতেরা সাধারণভাবে একথা স্বীকার করেন। বলা হয়, ফরমাসেস মাসিক লিখিতে গিয়েই গল্পগুলি অ-সফল হয়েছে। হতে পারে, এটি গোঁণ বা পরোক্ষ কারণ। এ-কারণ বহিরাগত। কিন্তু গল্পের ভেতরে এই অপরিণতির মূল সম্ভান করলে ছোটগল্পের আঙ্গিক সম্বন্ধেও একটা সাধারণ ধারণা পাওয়া যেতে পারে।

প্রথম ভাগের এই গল্প-পক্ষের প্রধান দুর্বলতা এদের উপাখ্যান-সর্বস্বতায়। ছোটগল্প স্বভাবত গল্প—আখ্যান বা গল্প তাই তার রূপ-বিকাশের ভিত্তি। কিন্তু ঐটুকুই ছোটগল্পের গোটা ইমারত নয়। বর্ণনা আর বিশ্লেষণ উপন্যাসের আখ্যানের দু’টি প্রধান নির্ভর। কিন্তু বারে বারে বলেছি, ছোটগল্পের বর্ণনাকে সংক্ষিপ্ত ব্যঞ্জনাময় করতে পারলে তবেই তার সফল রস-মোক্ষণ সম্ভব। ‘ব্যঞ্জনা’ অর্থে কোন কাব্যিক অতি-উচ্ছ্বাসের কথা ভাবছি না। ছোটগল্পে কথার সংহতি আর স্থমিতিই কথার অতীত ব্যঞ্জনা সৃষ্টি করে। দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘খোকাবাবুর প্রত্যাবর্তন’ গল্পের কথা বলি। পদ্মাবক্ষে খোকাবাবুর বিলীন হয়ে যাওয়ার বার্তা জ্ঞাপন করে কবি লিখেছেন,—খোকাবাবুর অল্পরোধে রাইচরণ তখন কদম ফুল তুলতে গেছে; “কিন্তু ওই যে [যাবার সময়] জলের ধারে যাইতে নিষেধ করিয়া গেল, তাহাতে

শিশুর মন কদম্বফুল হইতে প্রত্যাবৃত্ত হইয়া সেই মুহূর্তেই জলের দিকে ধাবিত হইল। দেখিল জল খল্‌খল্‌ ছল্‌ছল্‌ করিয়া চলিয়াছে, যেন দুটামি করিয়া কোনো এক বৃহৎ রাইচরণের হাত এড়াইয়া একলক্ষ শিশুপ্রবাহ সহস্র কলস্বরে নিবিষ্ট স্থানাভিমুখে ক্ষতবেগে পলায়ন করিতেছে।

*

*

*

*

“একবার ঝপ্ করিয়া একটা শব্দ হইল, কিন্তু বর্ষার পদ্মাতীরে এমন শব্দ কত শোনা যায়। রাইচরণ আঁচল ভরিয়া কদম্বফুল তুলিল। গাছ হইতে নামিয়া সহস্রমুখে গাড়ির কাছে আসিয়া দেখিল কেহ নাই, চারিদিকে চাহিয়া দেখিল, কোথাও কাহারও কোন চিহ্ন নাই।

মুহূর্তে রাইচরণের শরীরের রক্ত হিম হইয়া গেল।”

ওপরের স্থলাঙ্কর আমাদের প্রয়োগ। বড় হরকের এই কথা দুটোর অর্থ অভিধানের সীমা ছাড়িয়ে মর্মের গহনে গিয়ে পৌঁছায়; ‘মুহূর্তে’ পার্সকেরও ‘শরীরের রক্ত হিম’ হয়ে আসে। অথচ গল্পের যেটি চরম কথা,—খোকাবাবুর মৃত্যু, একবারও কবি তার উল্লেখ করেননি। বরং প্রথমভাগের রণতুর্মদ পদ্মা-পরিচায়নের পাশে সবচেয়ে মর্যাদাসিক ঘটনাকে পাশ কাটিয়ে যাওয়ার কারুকলা—[“একবার ঝপ্ করিয়া একটা শব্দ হইল,—কিন্তু বর্ষার পদ্মাতীরে এমন শব্দ কত শোনা যায়। রাইচরণ আঁচল ভরিয়া কদম্বফুল তুলিল।”] স্মৃতি এবং সংকেতবহু সংক্ষিপ্তির প্রভাবে মুহূর্তে শরীরের রক্ত জল হয়ে যাওয়ার ব্যঙ্গনাকে প্রাণের আমলে ছড়িয়ে দেয়।

‘হিতবাদী’ পর্যায়ে একটি ছাড়া বাকি গল্পে এ ধরনের ব্যঙ্গনার অভাব একান্ত। তার ওপরে গতানুগতিক বর্ণনা গল্পের আখ্যানভাগকে ছোটগল্পের গুণান্বিত করতে পারেনি। এর চরম উদাহরণ হল প্রথম গল্প ‘দেনাপাওনা’। হিন্দুধর্মের মেয়ের বিয়ের দেনাপাওনার দরকষাকষি আজও কদর্য সামাজিক সমস্তা হয়ে আছে। ‘রবীন্দ্রনাথের ব্যক্তি-মন এবং মানবিক ভাবনার পক্ষে এ-সমস্তা দুঃসহ ছিল। কিন্তু নিজের কবিচিন্তের উত্তাপে এই অমাহুতিক সমাজ-প্রবৃত্তিকে তিনি ছোটগল্পের ব্যঙ্গনায় পরিত্রস্ত করতে পারেন নি। এ-গল্পে বর্ণাটাই প্রধান এবং একটানা। অবশ্য শরৎচন্দ্রের মত রবীন্দ্রনাথের কোনো গল্প-বর্ণনাই আগা থেকে গোড়া অবধি সুসম্পূর্ণ নয়। এমন কি, ‘দেনাপাওনা’-র আখ্যান-বিত্তাসেও টুকরো টুকরো পর্যায় রয়েছে। কিন্তু সেই সব বিভাগ ধাপে ধাপে স্রের আবহ সৃষ্টি করতে পারেনি। Stevenson যাকে বলেছেন ‘notes of music’, তার রচনা সম্ভব হয়নি কোথাও। একটি দৃষ্টান্ত দিই। নব-বৈবাহিকের কাছে লাক্ষিত রামসুন্দরকে সাস্থনা দেবার আকুল আকাঙ্ক্ষায় কণ্ঠা নিরুপমা বাপের বাড়ি কিরে যেতে চায়।

খণ্ডরগৃহের কারাগার থেকে দিন কয়েকের জ্ঞাও তাকে নিয়ে যেতে অস্বরোধ করে। অসহায় রামসুন্দর কন্যাকে সান্বনা দিয়ে বলেন, ‘আচ্ছা’।

“কিন্তু তাঁহার কোনো জোর নাই। নিজের কন্যার উপরে পিতার যে স্বাভাবিক অধিকার আছে, তাহা যেন পণের টাকার পরিবর্তে বন্ধক রাখিতে হইয়াছে। এমন কি কন্যার দর্শন সেও অতি সসংকোচে ভিক্ষা চাহিতে হয় এবং সময় বিশেষে নিরাশ হইলে দ্বিতীয় কথাটি কহিবার মুখ থাকে না।” এইসব একটানা বর্ণনায় সহজ দুঃখের পাত্র কিছু পরিমাণ ক্ষোভেও হয়ত পূর্ণ হয়ে ওঠে। কিন্তু বাক-বিগ্ৰাস ও বাক-সংঘমের সু-পরিমাণজনিত ছোটগল্পিক বাজনা জাগে না, পূর্বে উদ্ধৃত ‘খোকাবাবুর প্রত্যাবর্তন’ গল্পের যা শ্রেষ্ঠ সম্পদ। ফলে, গল্পের শেষে কবির একান্ত সাংকেতিক উক্তিও এই ‘ফ্লাট’ বর্ণনার আগাগোড়া সর্বাংশে নূতন প্রাণের শক্তি সঞ্চার করতে পারে না। এই কারণেই গল্প হিশেবে ‘দেনাপাওনা’ সবচেয়ে দুর্বল। অপরাপর গল্পগুলিতে তির্যক্ বাচনের দীক্ষি মাঝে মাঝে উজ্জ্বল হয়েছে শিল্পী সহানুভূতির সঙ্গে। কিন্তু আবার বাল, Stevenson যাকে ‘notes of music’ বলেছেন, অঙ্গে অঙ্গে সেই সুরের সুরতি জেগে ওঠেনি বলেই এইসব গল্প ছোটগল্প হিশেবে পূর্ণ সফল হয়নি।

‘পোস্টমাস্টার’ গল্পেও সেই নিরুচ্ছ্বসিত স্বাভাবিক বর্ণনাই রয়েছে। কিন্তু প্রকৃতির আন্তরিকতা-নিবিড় স্বাক্ষর পোস্টমাস্টারের নিঃসঙ্গ জীবনের রক্তে রক্তে নূতন সুরের মূহূর্ত রচনা করেছে। ফলে ছোটগল্পের আখ্যান-ভিত্তিতে প্রাণের আবহ জমাট হয়েছে,— „একদিন বর্ষাকালের মেঘমুক্ত দ্বিপ্রহরে ঈষৎ-তপ্ত স্বকোমল বাতাস দিভেছিল; রৌদ্রে ভিজা ঘাস এবং গাছপালা হইতে একপ্রকার গন্ধ উথিত হইতেছিল; মনে হইতেছিল যেন ক্লান্ত ধরণীর উষ্ণ নিশ্বাস গায়ের উপরে আসিয়া লাগিতেছে; এবং কোথাকার এক নাছোড়বান্দা পাখি তাহার একটা একটানা সুরের নালিশ সমস্ত দুপুরবেলা প্রকৃতির দরবারে অত্যন্ত করুণ সুরে বার বার আধৃত করিতেছিল। পোস্টমাস্টারের হাতে কাজ ছিল না—সেদিনকার বৃষ্টিধৌত মশণ চিকণ তরুপল্লবের হিল্লোল এবং পরাভূত বর্ষায় ভগ্নাবশিষ্ট রৌদ্রশুভ্র তুপাকার মেঘস্তর বাস্তবিকই দেখিবার বিষয় ছিল; পোস্টমাস্টার তাহা দেখিতেছিলেন এবং ভাবিতেছিলেন, এই সময় কাছে কেহ একটি আপনার লোক থাকিত—হৃদয়ের সহিত একান্ত সংলগ্ন একটি মেহপুঞ্জি মানবমূর্তি। ক্রমে মনে হইতে লাগিল, সেই পাখি ওই কথাই বার বার বলিতেছে এবং এই জনহীন তরুচ্ছায়া নিমগ্ন মধ্যাহ্নের পল্লব-মর্মরের অর্থও কতকটা ওই রূপ। কেহ বিশ্বাস করে না, এবং জানিতেও পায় না, কিন্তু ছোটপল্লীর সামান্য বেতনের সাব-পোস্টমাস্টারের মনে গভীর নিস্তক্ মধ্যাহ্নে দীর্ঘ ছুটির দিনে এইরূপ একটা ভাবের উদয় হইয়া থাকে।

“পোস্টমাস্টার একটা দীর্ঘনিশ্বাস ফেলিয়া ডাকিলেন, ‘রতন’। রতন তখন পেয়ারা তলায় পা ছড়াইয়া দিয়া কাঁচা পেয়ারা খাইতেছিল; প্রভুর কণ্ঠস্বর শুনিয়া অবিলম্বে ছুটিয়া আসিল—হাঁপাইতে হাঁপাইতে বলিল, ‘দাদাবাবু, ডাকছ ?’ পোস্টমাস্টার বলিলেন, ‘তোকে আমি একটু একটু করে পড়া শেখাব। বলিয়া সমস্ত দুপুরবেলা তাহাকে লইয়া ‘স্বরে অ’ ‘স্বরে আ’ করিলেন। এবং এইরূপে যুক্ত অক্ষর উত্তীর্ণ হইলেন।”

এখানে ব্যঙ্গনা প্রায় সাংকেতিকতার অতিসূক্ষ্ম সীমায় গিয়ে পৌঁচেছে। একটি নির্বোধ, পেয়ারাতলা-সর্বস্ব অনাথ বালিকাকে নিয়ে সারা দুপুর ‘স্বরে অ’ ‘স্বরে আ’ করার অর্থহীনতা পূর্ব অনুরোধের প্রকৃতি-প্রভাবিত জীবনাত্তভবের প্রচ্ছদে অনিবার্ণ অর্থের দ্যোতনায় অপরূপ হয়ে উঠেছে। নিছক ঘটনা বা incidents-এর বর্ণনা এ-যুগের অপরাপর গল্পের মত এখানেও অকিঞ্চিংকর,—বরং ‘খোকাবাবুর প্রত্যাবর্তন’ গল্পের মতই অর্থপূর্ণ ভাবে সংক্ষিপ্ত-ও। কিন্তু পরিবেশ-বর্ণন ও মনোসন্দর্শনের অপূর্ণতা এই অকিঞ্চিংকর incidents-গুলোকেই প্রাণ-ব্যঙ্গনাপূর্ণ সাংকেতিকতায় ভরে তুলেছে। আর একটি দৃষ্টান্ত দিই—“এই নিতান্ত নিঃসঙ্গ প্রবাসে ঘনবর্ষীয় রোগকাতর শরীরে একটুখানি সেবা পাইতে ইচ্ছা করে। তপ্ত ললাটের উপর শাখাপরা কোমল হস্তের স্পর্শ মনে পড়ে। এই ঘোর প্রবাসে রোগযন্ত্রণায় স্নেহময়ী নারীরূপে জননী ও দিদি পাশে বসিয়া আছেন, এই কথা মনে করিতে ইচ্ছা করে এবং এস্থলে প্রবাসীর মনের অভিলাষ বার্থ হইল না। বালিকা রতন আর বালিকা রহিল না। সেই মুহূর্তেই সে জননীর পদ অধিকার করিয়া বসিল, বৈজ্ঞ ডাকিয়া আনিল, যথাসময়ে বটিকা খাওয়াইল, সারারাত্রি শিয়রে জাগিয়া রহিল, আপনি পথ্য রান্না দিল এবং শতবার করিয়া জিজ্ঞাসা করিল, ‘হাঁগো দাদাবাবু, একটুখানি ভালো বোধ হচ্ছে কি?’” এধরনের রচনাকে বর্ণনা-প্রধান (narrative) বলতে বাধা নেই। কিন্তু মনে রাখতে হবে, ছোটগল্পে নিছক তথ্যের বর্ণন প্রত্যাশিত শিল্পের মধুরতা সৃষ্টি করতে পারে না। রবীন্দ্রনাথ যেখানে নিছক গল্প বলেছেন, সেখানেও বর্ণনার মধ্যে স্বরের আবহ সৃষ্টি করে ছোটগল্পকে ব্যঙ্গনা, এমন কি মাঝে মাঝে সাংকেতিকতার সূক্ষ্ম রসও সিক্ত করেছেন। অতএব রবীন্দ্রনাথের কিছু গল্প আখ্যান বা বর্ণনা-প্রধান কেবল সামিতার্থে।

‘পোস্টমাস্টার’-এর মত এই পর্যায়ের অন্তর্ভুক্ত করা যেতে পারে ‘খোকাবাবুর প্রত্যাবর্তন’, ‘স্বর্ণমৃগ’, ‘কাবুলিওয়াল’, ‘ছুটি’, ‘হুতা’, ‘সমাপ্তি’, ‘মেঘ ও রৌদ্র’, ‘আপদ’, ‘ঠাকুরদা’, ‘প্রতিহিংসা’, ‘অধ্যাপক’, ‘রাজটিকা’, ‘দৃষ্টদান’ ইত্যাদি গল্পকে। আলোচনার প্রথমই আবার বলি, এই রূপ-বিভাগ কিছু আঁটসাঁট সর্বাঙ্গ সম্পূর্ণ নয়,—নিতান্ত সাধারণ

এবং হুল। তাছাড়া বর্তমান উপলক্ষে প্রত্যেকটি গল্পের পৃথক পূর্ণাঙ্গ আলোচনাও সম্ভব নয়। তাই খুব উৎকৃষ্ট যে কয়টি গল্প অবশ্য-আলোচ্য, কেবল সেগুলিকেই একটি সাধারণ আঙ্গিকধর্মের অধীন করে শ্রেণীবদ্ধ করা হবে। তাতেও, এরই মধ্যে দেখেছি, ‘কাবুলিওয়ালা’, ‘ছুটি’ এবং ‘মেঘ ও রৌদ্র’ গল্প তিনটির স্বাভূত প্রকৃতি অভিন্ন নয়। দৈহিক আকৃতিতেও এদের মধ্যে বিভিন্নতা রয়েছে। কেবল এই সবগুলি গল্পের মধ্যে একটি মোটামুটি সাধারণ গুণ পাওয়া যেতে পারে। প্রধানত গল্পাংশের বর্ণনার মধ্য দিয়েই এদের ছোটগল্পোচিত রস-পরিস্ফুটি ঘটেছে;—আখ্যান বর্ণনার মধ্য দিয়ে স্রবের দোলা গোটা রচনাকে পরিণামী ব্যঞ্জনায় কম্পিত করে তুলেছে। ‘কাবুলিওয়ালা’য় সেই কম্পন চিত্তের তারে এক বিশেষ ধরনের অমুরগন সৃষ্টি করে; ‘ছুটি’ বা ‘মেঘ ও রৌদ্র’-তে সেই দোলা লেগেছে পৃথক পৃথক পথে এবং উপায়ে। ফলে কেবল ঐ তিনটি গল্পেরই নয়, প্রত্যেক গল্পেরই রসাবেদন স্বতন্ত্র আকার ধরেছে, তবে তাদের আকৃতিতে একটা নিত্য সাধারণ সাধর্ম্য দেখা দিয়েছে গল্প-রসের আখ্যান-সমাশ্রয়িতায়।

এই প্রসঙ্গে একটা কথা স্পষ্ট করে নিতে হয়। ওপরে শ্রেণী-নিবদ্ধ কোনো কোনো গল্পে মনস্তাত্ত্বিক উপাদান-প্রাচুর্যের কথাও বলা হয়ে থাকে। মানুষ মনোময় জীব। বিশেষ করে মন ও বুদ্ধির অতি দীপ্তিই আধুনিক মানুষকে দূরবগাহ করে তুলেছে। আর ছোটগল্প একান্তভাবেই আধুনিক জীবনাত্মক শিল্প। এদিক থেকে যে-কোনো ছোটগল্পের প্লট থেকেই মনের উপাদানকে বিচ্ছিন্ন করে রাখা সম্ভব নয়। তাছাড়া মানবধর্মের চূড়ান্ত জটিলতাচ্ছন্ন এই যুগে বিচিত্র ও বিভিন্নধর্মী মানবিক গুণের সংমিশ্রণই যে-কোনো জীবন বা চরিত্রের স্বভাবধর্ম। ফলে কোনো গল্পকেই কেবল মনস্তাত্ত্বিক, কেবল বৌদ্ধিক, বা কেবল হান্ত-রসাত্মক ইত্যাদি ‘জল-অচল’ পৃথক পৃথক বিভাগে বিভক্ত করা সম্ভব নয়,—উচিতও নয়। তবু, গল্পাংশের উপাদান-মিশ্রতাকে স্বীকার করেও কেবল রস-পরিস্ফুটির প্রধান আশ্রয়ের ওপরে নির্ভর করে বর্তমান শ্রেণী-বিভাগে প্রবৃত্ত হওয়া গেছে। তাছাড়া ছোটগল্পের আঙ্গিক-ই এমন যাতে আখ্যানের মতো গল্পকারের মনের দোলাও এক আবশ্যিক উপাদান। এমন অবস্থায় কোনো গল্পের মনোময়তা এবং মনস্তাত্ত্বিক ব্যাখ্যানের মধ্যে পার্থক্য অল্পই করতে তুল যেন না হয়।

দৃষ্টান্ত হিসেবে প্রথমে ‘খোকাবাবুর প্রত্যাবর্তন’ গল্পের কথাই বলি আবার। খোকাবাবুর মৃত্যুর পর নিজের একটি পুত্রসন্তান হওয়ায় রাইচরণ নিজের পিতৃস্বকে ক্ষমা করতে পারছিল না,—শিশু পুত্রের প্রতি প্রথমে সে বিরূপ হয়েছিল। এই তথ্যের পেছনে যে সহজ অথচ দুর্লভ মানবিক মনোভাব রয়েছে, তাকে অল্পতব করবার জন্তে কোনো মনস্তাত্ত্বিক ব্যাখ্যা প্রয়োজন হয় না। কিন্তু যে ঘটনা-প্রবাহের ফলে হঠাৎ একদিন

রাইচরণের মনে হল যে, খোকাবাবুই ‘চন্ন’-র মায়া কাটাতে না পেরে তার ঘরে এসে জন্ম নিয়েছে—গল্পের মধ্যে সেই সব ঘটনাবলীর কার্য-কারণ-সম্বন্ধিত কোনো ব্যাখ্যা নেই। অথচ মনোবর্ধনের প্রভাবে এখানেই গল্পের গতি চরম মুহূর্তের (climax) অভিমুখী হয়েছে। এ-প্রসঙ্গে কবি কেবল বলেছেন,—রাইচরণের “এই বিশ্বাসের অম্লকূলে কতকগুলি অকাটা যুক্তি ছিল। প্রথমত, সে (খোকাবাবু) যাইবার অনতিবিলম্বেই ইহার জন্ম। দ্বিতীয়ত, এতকাল পরে সহসা যে তাহার স্ত্রীর গর্ভে সন্তান জন্মে এ কথনো স্ত্রীর নিজগুণে হইতে পারে না। তৃতীয়ত, এও হামাগুড়ি দেয়, টলমল করিয়া চলে, এবং পিসিকে পিচি বলে। যে-সকল লক্ষণ থাকিলে ভবিষ্যতে জন্ম হইবার কথা তাহার অনেকগুলি ইহাতে বর্তিয়াছে।” কিন্তু খোকাবাবু-ই কেলনা হয়ে পুনর্জন্ম নিয়েছে, রাইচরণের মতো স্নেহাঙ্ক অশিক্ষিত ভূত্যের পক্ষেও একথা বিশ্বাস করতে পারার মতো ‘অকাটা যুক্তি’ কি এগুলো? মনের প্রসঙ্গ থাকলেই গল্প মনস্তাত্ত্বিক হয়ে ওঠে না। মনোবিকলনের বিশিষ্টতা যেখানে ছোটগল্পের পবিণামী রস-পরিস্ফুতির আকর, কেবল সেখানেই তাকে বলি মনস্তাত্ত্বিক গল্প। রবীন্দ্রনাথের ‘নষ্টনাড়’, ‘হৈমন্তী’ ইত্যাদি গল্প এই ধরনের উৎকৃষ্ট সৃষ্টি। কিন্তু ওপরের বর্ণনার সহযোগে রাইচরণের মনোবিকলন করতে গেলে তা হান্তকর হয়ে পড়ে। কবির স-কোঁতুক বাচনভঙ্গীও আলোচ্য উদ্ধৃতির মধ্যেই এ-বিষয়ে সরস ব্যঙ্গনা সৃষ্টি করেছে। তাই বলে গল্প হিসেবে ‘খোকাবাবুর প্রত্যাবর্তন’ মোটেই অসার্থক নয়। রাইচরণের অঙ্ক স্নেহের সূত্রে তার অবোধ বিশ্বাসকে জড়িয়ে সুরূপ-কোঁতুকের এক অপরূপ জীবন-মুছনা রচনা করেছেন কবি সারাটি আখ্যান বর্ণনায়। সেখানে প্রাণ-তরঙ্গিত সুরের দোলা মনোবিকলনের সংগতি সন্ধানের অপেক্ষা রাখে না; এক আশ্চর্য মানবিক সংবেদনার সৃষ্টি করে গল্পের পরিণামী ট্রাজেডির তপ্ততাকে অনিবার্য করে তোলে। এই কারণেই বলছিলাম, গল্পটি মনস্তাত্ত্বিক নয়, রসধর্মের বিচারে আখ্যান-সমাপ্ত্যায়ী।

তেমনি ‘কাবুলিওয়ালা’ গল্পেও রহমত এবং মিনিঃ বাবার পিতৃ-ধর্মের অল্পমম হৃদয় মূল্যই অম্লকুসিত সহজ গল্পবর্ণনায় সুরের স্বাক্ষর রচনা করেছে। আখ্যানভাগের মনোময়তাই আখ্যান বর্ণনাকে ছোটগল্পের সার্থক রসে সিক্ত করেছে। তাই বলে গল্পের বুননের বিচারে ‘কাবুলিওয়ালা’ মনস্তত্ত্বপ্রধান নয়, এ-কথা বলা বাহুল্য মাত্র।

ছোটগল্পের মনোময়তাকে মনস্তাত্ত্বিকতা বলে ভুল করলে পূর্বকথিত গল্পগুচ্ছের ‘সমাপ্তি’ থেকে ‘প্রতিহিংসা’ পর্যন্ত সব কয়টি গল্প এবং ‘দৃষ্টদান’কে বিশেষভাবে মনস্তত্ত্বমূলক গল্প বলতে হয়। কিন্তু এই সব গল্পের কোনটিতেই মনোবিকলনের দূরতম চেষ্টাও নেই। বস্তুত বরেন্দ্রবন্ধের পরিবেশ প্রভাবিত গল্প রচনার এই যুগে মনের অপার রহস্তলোকের

ঘাটে ঘাটে কবি থেয়া দিয়ে কিরেছেন, নদীমাতৃক বাংলার প্রকৃতি ও জলোচ্ছ্বাসের মত সে জীবনের বিস্তার এবং গভীরতাও তাঁর মনকে মুগ্ধ করেছে। সেই অসীম সৌন্দর্যরহস্ত-লোকের গ্রন্থি মোচন করে করেই কবির দিন কেটেছে,—মন দেখে দেখে থৈ পাননি বলেই মনোব্যাখ্যার কথা ভাবতেও পারেননি। ‘নষ্টনীড়’ থেকে যথার্থ মনস্তত্ত্বমূলক গল্প রচনার শুরু,—কবিমনের স্বজনলোকে তখন নতুন ঋতুর হাওয়া দিতে আরম্ভ করেছে। সে পৃথক আলোচনার কথা। পদ্মাপারের গল্প লেখার এই ঋতুতে মন-পরিচিতির ছবি আছে একের পর এক,—তাবা যেমন বিচিত্র, তেমনি প্রাণরসে অজস্র ঋদ্ধ। কিন্তু সেই নতুন পাওয়া পরিচয়কে গুছিয়ে বিচার করে ব্যাখ্যা করবার চেষ্টা নেই কোথাও।

‘সমাপ্তি’ গল্পে মন-পরিচায়নের চরম প্রকাশ ঘটেছে অপূর্ব কলকাতা চলে যাওয়ার পরে মুন্সায়ীর অবস্থান্তর বর্ণনার মধ্যে,—“মুন্সায়ীর হঠাৎ মনে হইল, যেন সমস্ত গৃহে ও সমস্ত গ্রামে কেহ লোক নাই। যেন মধ্যাহ্নে সূর্যগ্রহণ হইল। কিছুতেই বুঝিতে পারিল না, আজ কলিকাতায় চলিয়া যাইবাব জ্ঞাত এত প্রাণপণ ইচ্ছা করিতেছে, কাল রাতে এই ইচ্ছা কোথায় ছিল। কাল সে জানিত না যে, জীবনের যে অংশ পরিহার করিয়া যাইবার জ্ঞাত মন-কেমন করিতেছিল, তৎপূর্বেই তাহার সম্পূর্ণ স্বাদ পরিবর্তন হইয়া গিয়াছে। গাছের পত্র পত্রেব ন্যায় আজ সেই বৃন্তচ্যুত অতীত জীবনটাকে ইচ্ছাপূর্বক অনায়াসে দূরে ছুঁড়িয়া ফেলিল।

“গল্পে শুনা যায়, নিপুণ অঙ্ককার এমন সূক্ষ্ম তরবারি নির্মাণ করিত যে, তদ্বারা মানুষকে দ্বিধা করিলেও সে জানিতে পারে না, অবশেষে নাড়া দিলে দুই অর্ধাণ্ড ভিন্ন হইয়া যায়। বিধাতার তরবারি সেইরূপ সূক্ষ্ম, কখন তিনি মুন্সায়ীর বাল্য ও যৌবনের মাঝখানে আঘাত করিয়াছিলেন সে জানিতে পারে নাই; আজ কেমন করিয়া নাড়া পাইয়া বাল্য-অংশ যৌবন হইতে বিচ্যুত হইয়া পড়িল এবং মুন্সায়ী বিস্মিত হইয়া, ব্যথিত হইয়া চাহিয়া রহিল।”

একেই বলছিলাম মন খুঁজে পাওয়া! মানুষের মনের গহনে থাকে যে মন, তার পরিচয় খুঁজে পেয়েছেন কবি,—একে মনোব্যাখ্যা বলব কি করে! এর পরেও স্থলীর্ঘ মন-খোজা মন-দেখার মধু-বিস্মল ছবি আছে স্বস্তরগৃহে মুন্সায়ীর নিঃসঙ্গ জীবনের বর্ণনায়। কবি-চিত্তের মন-মখন-করা এই জীবনামৃতের পিপাসাকে যদি মনোবিকলন বলে ভুলও করি, তবু দেখে, গল্পের পরিণামে স্বাভাবিক জন্ম নিয়েছে আখ্যানের গীতি-দোলান্বিত সমাপ্তির মধ্যে:—বোনের বাড়িতে অনীপ্সিত শয্যায় প্রবেশ করেছে অপূর্ব। ঘর অন্ধকার,—মনও। কারণ, মনে মনে নিশ্চিত বিশ্বাস করেছে যা এলেও মুন্সায়ী আসেনি তার সঙ্গে। এই অবস্থায় অপূর্ব “ঘাটে প্রবেশ করিতে উগ্ধত হইতেছে, এমন সময়ে হঠাৎ বলয়নির্গম

শব্দে একটি স্বকোমল বাহুপাশ তাহাকে স্বকঠিন বন্ধনে বাঁধিয়া কেলিল এবং একটি পুষ্পপুটতুল্য ওষ্ঠাধর দম্ভ্যর মতো আসিয়া পড়িয়া অবিরল অশ্রুজলসিক্ত আবেগপূর্ণ চুশনে তাহাকে বিশ্বয় প্রকাশের অবসর দিল না। অর্পূর্ব প্রথমে চমকিয়া উঠিল, তাহার পর বুঝিতে পারিল, অনেক দিনের একটি হান্তবাধায়-অসম্পন্ন চেষ্টা আজ অশ্রুজল ধারায় সমাপ্ত হইল।”

এই ‘সমাপ্তি’-কে কেবল ছন্দ-দোলায়িত বললে যথেষ্ট হয় না ; একে, বলতে হয় রোমান্টিক। রবীন্দ্রনাথের কবি-স্বভাব আদি-অন্তে রোমান্টিক ছিল,—তঁার রোমান্টিক গল্পের সংখ্যাও তাই কম নয়। এই পর্যায়ের শ্রেষ্ঠ গল্পগুলির মধ্যে বর্তমান উপলক্ষ্যে ‘মেঘ ও রৌদ্র’-র সমাপ্তি অংশ, ‘দালিয়া’, ‘দুরাশা’, ‘ক্ষুধিত পাষণ’, ‘অতিথি’ ইত্যাদির কথাও স্মরণ করা যেতে পারে। কিন্তু অন্তত ছোটগল্পের ক্ষেত্রে রোমান্টিকতা কেবল একটি মেজাজ,—এর ওপর নির্ভর করে গল্পাঙ্গিকের শ্রেণী ভাগ করা চলে না। ‘মেঘ ও রৌদ্র’, আগে বলেছি, আখ্যান-বর্ণনা প্রধান, ‘দালিয়া’ গল্পের রোমান্স-রস চরম মুহূর্তের নাটকীয় আকস্মিকতায় সার্থক পরিস্রুতি লাভ করেছে। অন্য পক্ষে শেষোক্ত গল্প তিনটিকে বিশেষভাবে আবহ-প্রধান বলে মনে করি। রবীন্দ্র-গল্পে রোমান্স-ঘনতা আছে আরো বহুক্ষেত্রে, তবু কেবল পূর্বোক্ত কারণেই, রোমান্টিক বলে কোনো একগুচ্ছ গল্পের বিশেষ শ্রেণী নির্ণয় করা উচিত বলে মনে হয় না।

যাই হোক, পূর্বের আলোচনার মূল সূত্র স্বীকার করে নিলে ‘মেঘ ও রৌদ্র’, ‘আপদ’, ‘ঠাকুরদা’ প্রভৃতি গল্পের রূপাঙ্গিকে মনস্তত্ত্ব-প্রধানতার প্রসঙ্গ অবাস্তব মনে হবে। ‘প্রতিহিংসা’ গল্পে মনস্তত্ত্ব নেই,—কিন্তু মন আছে তার বিচিত্র রসের সম্ভার নিয়ে,—একাধারে যা মহৎ এবং মধুর, উদাত্ত, কিন্তু কোমল-স্বন্দর। ভূতপূর্ব মুকুন্দবাবুর ভূতপূর্ব দেওয়ান গৌরীকান্তের পোত্ৰী ইন্দ্ৰাণী এবং ইন্দ্ৰাণীর স্বামী বর্তমান ম্যানেজার অধিকাচরণ, এই দুইটি চরিত্রকে রবীন্দ্রনাথ কোমল-কঠোরের অপরূপ মিশ্রণ সমন্বয়ে রচনা করেছেন তাঁর কবি-মনের সবটুকু মাদুরী মিশিয়ে। এর মধুরতম অংশ ইন্দ্ৰাণী ও অধিকাচরণের স্নেহ-স্বরভিত দাম্পত্য প্রণয়। অধ্যাপক প্রমথ বিশী বলেছেন, কোনো কোনো রবীন্দ্র-গল্পে দাম্পত্য জীবনের গোপন-মধুর রস-গুঞ্জন শুনে শুনে কেবল পুলক নয়, কৃষ্ঠাও জাগে। ইন্দ্ৰাণী-অধিকাচরণ প্রসঙ্গে একথা সর্বাংশে প্রযোজ্য। এই বিশ্রান্তালাপকে রোমান্টিক বলা যেত স্বচ্ছন্দে। কিন্তু আলোচ্য দম্পতির কুলিশ-কঠিন আভিজাত্য-অভিমান এবং কঠিনতর কর্তব্যবুদ্ধির প্রতি লক্ষ্য করে এদের ‘রোমান্টিক’ বলতে বাধে। এই গল্পের আখ্যান, বর্ণনায় কারুকর্মের ক্ষুদ্র-কাঠিন্য রয়েছে,—ঘটনা-বিব্রাণে আছে নাটকের সংদাত। আর সব কিছুর অতলে কলস্বরে বয়ে গেছে রোমান্স-বিগলিত দাম্পত্য প্রণয়ের গীতি-

আবহ। যেন হিমালয়ের পাষাণকলকে তুলির স্ফুটন দিয়ে আঁকা হয়েছে গন্ধার প্রাণধারা। রবীন্দ্র-গল্পে ‘প্রতিহিংসা’ একটি শ্রেষ্ঠ রচনা।

‘দুষ্টিদান’ গল্পের কলশ্রুতিতে মনস্তাত্ত্বিক ব্যাখ্যার ইঙ্গিত রয়েছে। কুমু এবং তার স্বামী দাম্পত্য সম্পর্কের পাশ কাটিয়ে দু’জনেই দু’জনকে ‘দেবতা’ করে তুলেছিল। মানবিক বন্ধনে এই কণ্ঠাগতির মতোই তাদের প্রাণ শুক ফুঁক হয়ে উঠেছিল। কিন্তু এই সমাপ্তিক ইঙ্গিত আগাগোড়া আখ্যান বর্ণনারই অব্যবহিত রস-পরিণাম। অতএব, কেবল অন্তর্ভুক্ত ইঙ্গিতের জোরেই গল্পটিকে মনস্তত্ত্বমূলক বলা চলে না।

পদ্মা-স্বতুর ফসল যত গল্প ‘গল্পগুচ্ছে’ আছে, তার মধ্যে একমাত্র ‘দিদি’ই আগাগোড়া মনোবিকলনের রীতি অনেকটা রক্ষা করেছে। কিন্তু ঐ গল্পের রস-পরিণতির প্রবাসী অবলম্বন মনোবিকলন নয়, নাটকীয়তা। পূর্বের এক অধ্যায়ে ছোটগল্পের আঙ্গিকে নাট্যধর্মের সম্ভাবনার কথা আলোচনা করেছি।^{১২} নাটকের রূপগত উপাদান একাধিক, —(১) প্লট-এর সংঘাতময়তা, (২) চরিত্রের তীব্র সংহতি ও সক্রিয়তা, (৩) দ্বন্দ্বমুখর ঘটনামুখে প্লট-এর আকস্মিক সমাপ্তিজনিত স্তব্ধতা, ইত্যাদি। ছোটগল্পের ক্ষেত্রে নাট্যকলা-শৈলীর সব কয়টিই যে-কোনো একটি গল্পে একত্র প্রত্যাশা করা অসম্ভব। কারণ প্রথমত ছোটগল্প সর্বাংশে নাটক নয়,—এর নিজস্ব শিল্প-প্রকরণে স্বাভাবিক আছে। দ্বিতীয়ত ছোটগল্পের আকৃতি সংক্ষিপ্ত,—বৃহৎ নাটকের সব কয়টি উপাদান এক সঙ্গে ধারণ করতে পারা ক্ষুদ্র পরিসরের পক্ষে স্বাভাবিক নয়। তবু আখ্যানকে ছাপিয়ে প্লট-এর ঘটনা-তীব্রতা, চারিত্রিক উজ্জলতা ও সমাপ্তি যেখানে নাটকীয় স্পষ্টতা ও আকস্মিকতার মধ্যে পরিণতি লাভ করেছে, সেখানেই গল্পকে বলি নাট্য-ধর্মাবলম্বিত।

‘দিদি’ গল্পে এই নাট্যগুণের প্রাধান্য দেখি। প্রথম থেকেই আশ্চর্য সফল নাটকীয় পূর্বসংকেত (dramatic irony) নিয়ে গল্পটির শুরু হয়েছে—পল্লীবাসিনী কোনো হতভাগিনীর অগ্নায় ও অত্যাচারকারী স্বামীকে উদ্দেশ্য করে প্রতিবেশিনী তারা বলেছিল, —“এমন স্বামীর মুখে আগুন।” স্পষ্টবাদিনীর এই কথা শুনে পতিপ্রাণা শশিকলা মনে মনে সংকুচিত হয়েছিল; বিশেষত তার স্বামী জয়গোপাল তখন বিদেশে। শশিকলার সংকোচ লক্ষ্য করে “কঠিন হৃদয় তারা দ্বিগুণ উৎসাহের সহিত কহিল, এমন স্বামী থাকার চেয়ে সাতজন্ম বিধবা হওয়া ভাল।” তারা চলে গেলে “শশী মনে মনে কহিল, স্বামীর এমন কোনো অপরাধ কল্পনা করিতে পারি না, যাহাতে তাঁহার প্রতি মনের ভাব এত কঠিন হইতে পারে।” তারপর পতিগত-প্রাণা, প্রোষিতভর্তৃকা শশিকলা শয্যাগৃহের

ধারণা করে, স্বামীর উপাধান চূষন করে, শয্যাংশে তার গায়ের জ্ঞান নিয়ে তার অম্পট কটোগ্রাফ ও চিঠিপত্র নিয়ে সারা দুপুর এমন কাণ্ড বাঁধিয়ে তুলল, যা নিছক কৌতুককর। অথচ শশী তখন নবোঢ়া নয়,—পতি-পুত্রবতী! এই শশীরই মর্যাস্তিক জীবনান্ত সম্বন্ধে স্পষ্টবাদিনী তারা মাঝে মাঝে গর্জন করে উঠেও যা বলতে পারত না কেবল প্রতিবেশিনীদের তাড়নায়, তার নাটকীয় ব্যঙ্গনা গল্প-রসের প্রাণস্থলেও ছড়িয়ে আছে। অর্থাৎ, স্বামীই হত্যা করেছিল শশীকে। এই ভয়াবহ ট্রাজিক পরিণাম-ব্যঙ্গনার মুখোমুখি দাঁড়িয়ে গল্পের প্রারম্ভিক ছত্রগুলি শেক্সপীয়রের হাতের নাট্য-সংকেত-শৈলীর কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। স্বা ও দিদি,—শশীর এই দ্বৈত সত্তার জটিলতা বর্ণনায় রবীন্দ্রনাথ সফল মানোবিকলন-ক্ষমতার পরিচয় দিয়েছেন। ‘নষ্টনীড়’, ‘হৈমন্তী’, ‘স্বীর পত্র’ ইত্যাদির অ-সচেতন প্রস্তুতি যেন এখানেই। কিন্তু গল্পের যে পটভূমি কবি সৃষ্টি করেছেন—তাতে শশীর অন্তর্বেদনা সার্থক নাটকীয় অন্তঃসংঘাতের মূর্তি এঁকেছে। স্বামীর সঙ্গে প্রত্যক্ষ বিরোধিতার অবতারণায় এই অন্তঃসংঘাত নাটকীয় আ্যাকশন্-এর রূপ পেয়েছে। ‘প্রতিহিংসা’ গল্পের দ্বিত-মাঝে মাঝে [এবং ‘সমাপ্তিতে’ও] এই নাটকীয়তার আভাস-ব্যঙ্গনা আছে। তাহলেও, আগেই বলেছি, বর্ণনার অন্তর্লীন সহজ ভাব-কল্পনাই ঐসব গল্পের পরিণামী রস-পরিশ্রবণে সহায়তা করেছে। কিন্তু, ‘দিদি’ গল্পের শুরু থেকে সারা পর্যন্ত বিভ্রাস, চরিত্রায়ণ ও পরিসমাপ্তি নাটকের সংক্ষিপ্তি, সংহতি ও তীব্রতার দ্বারা পরিশোধিত। রবীন্দ্র-রচনায় ‘দিদি’-গল্প অতুল্য, একক।

সমপরিমাণে না হলেও, কল্প-বেশি নাট্যাগুণান্বিত আরো যে-কটি গল্প আছে গল্পগুচ্ছে, তাদের মধ্যে ‘দালিয়া’ ‘ত্যাগ’, ‘মহামায়া’, ‘শান্তি’, ‘অনধিকার প্রবেশ’, ‘মানভঙ্গন’, ইত্যাদি অবশ্য উল্লেখ্য। এই প্রসঙ্গে আর একবার বলি,—আদিকগত এই শ্রেণী নির্ণয় নিতান্ত সাধারণতা এবং স্থূলতার সীমা অতিক্রম করতে পারে না। সৃষ্টির মত স্রষ্টার হাতের হাতিয়ারও সাধারণ লক্ষ্যের অতীত। স্রষ্টার নির্মাণশালা জ্ঞানলোকের একান্ত অদৃশ্য নেপথ্য। অতএব জ্ঞানাতীতকে বুদ্ধি-বিচারের কামারশালে টেনে এনে ঢালাই করতে গেলে মূল সৃষ্টির সূক্ষ্ম কলাকর্ম অনেকটাই বাদ পড়ে যায়। ‘দালিয়া’কে নাট্যপ্রধান গল্প বললে তার গীতি-রোমান্স-নিবিড় অল্পম স্বাদুতাকে অস্বাভাবিকতার পক্ষাংপটে ঠেলে রাখা হয়। আবার ‘শান্তি’ গল্পের কারুকর্ম এমন সূক্ষ্ম, জটিল, অথও যে, খালি নাট্যাগুণান্বিত বললে এর অনির্বাচ্য কলাশৈলীর কিছুই বলা হয় না। তবু, এই সব সৃষ্টির প্রসঙ্গে স্রষ্টার হাতের একমাত্র মোটা হাতিয়ারটিকেই একবার করে দেখে নিচ্ছি। প্রত্যেক রচনায় প্রত্যেক হাতিয়ারের আঁচড়, প্রতিটি তুলির ছোপ পৃথক সম্পূর্ণ করে দেখবার অবকাশ এ নয়,—তার জগ্রে রবীন্দ্র-গল্পবিষয়ক পূর্ণাঙ্গ গ্রন্থের প্রয়োজন। বাংলা

ছোটগল্পের কারুকর্মের ইতিহাস সন্ধানে কবির হাতের মূল ভাগগুলোকে দেখেই আমরা নিরন্ত হব।!

প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় বলেছেন, “দালিয়া গল্পটি ইতিহাসের ক্ষীণ ধারা অবলম্বনে লেখা।”^{১০} মনে হয়, গল্পের মূল রসসৃষ্টির প্রয়োজনে কবি সচেতনভাবে ইতিহাসের এই উপলব্ধি গ্রহণ করেছিলেন। ঔরঙ্গজীবের উৎপীড়ন থেকে আত্মরক্ষা করবার জন্তে শাহ সুজা সপরিবারে আরাকান রাজের আশ্রয় নিয়েছিলেন। কিন্তু পরিণামে তাঁর ভাগ্যে সে আশ্রয় স্থায়ী হয়নি। এই ঘটনার ফলশ্রুতি নিয়ে ‘দালিয়া’ গল্পের ভিত্তি। কিন্তু ইতিহাসের সেই লুপ্ত স্মৃতি কবি মোটেই সন্ধান করেননি।—চলমান জীবনের প্রচ্ছদ থেকে বহুদূরে এসে পড়তে পারার সুযোগে একখানি অথও নিখুঁত রোমান্সের ছবি আঁকতে শুরু করেছিলেন। গোটা গল্পটি যেন নৌহারিকাপুঞ্জের রহস্য-বর্ণে আঁকা সুদূর জীবনের রূপাভাস। ভাষার গুণে নয়,—নিছক বর্ণনীয় জীবন প্রচ্ছদের অপরূপতায় ‘দালিয়া’ স্বরে-আঁকা ছবির অমূল্য মধুরিমা ও তান-স্বমায় ভরে উঠেছে। তাই কেউ বলেছেন, এ গল্প অতীব রোমাঞ্চিক,—কেউ বলেছেন, ‘দালিয়া’ এক অথও লিরিক্। আর, প্রথম খিশী তাঁর অতুল্য ভঙ্গিতে বলেছেন,—গল্পটি রোমাঞ্চিক হয়েও যথেষ্ট রোমাঞ্চিক হয়নি বলেই যত দুঃখ। এই সব কটি উক্তিকেই সাধারণভাবে ‘দালিয়া’-র শিল্প-কর্মের অসম্পূর্ণতার পরিচয়বহ বলে মনে করা হয়। তাই দ্ব্যর্থহীন ভাষায় বলবার প্রয়োজন আছে,—কেবল রবীন্দ্র-গল্পের ইতিহাসেই নয়, বাংলা সাহিত্যে ‘দালিয়া’ গল্পের রস-সফলতা অপরূপ। অজস্র ধারায় উৎসারিত স্বপ্ন-কল্পনার স্বর্ণা একমুহূর্তের অপ্রত্যাশিত ঘটনার চাপে (pressure) যদি জমে বরফ হয়ে যায়, আর তখনি প্রভাতসূর্যের রশ্মিরেখা যদি সেই তুষার-ফলকে পড়ে মুহূর্তে সম্পূর্ণের মায়াজাল রচনা করে,—তবে সেই আকস্মিকতা, সেই কল্পনাতীত নতুন অপরূপতা যে স্তব্ধ বিষয়, যে অনিবার্য মাধুর্যের সৃষ্টি করে,—তাই ‘দালিয়া’ গল্পের রস-পরিণাম। শাহ সুজার কণা আমিনা বগ্ন ‘বুঢ়া’র স্নেহে আর বগ্নতার দালিয়ার প্রেমে বগ্ন তিরি হয়ে গিয়েছিল। নিজের মধ্যকার ‘শাহজাদী’র প্রতি তিমির প্রাণে করুণা ছাড়া আর কিছু নেই। এমন দিনে এলা বড় বোন জুলিখা। পিতৃহত্যার প্রতিশোধ সে দাবি করল, নতুন আরাকান-রাজের হত্যার মধ্যে। তিমির কাছে আবার দাবি করল শাহজাদীর দার্দ্য এবং কর্তব্য ও মহিমাবোধ। অবশেষে বগ্ন প্রাণের প্রার্থনার পরাভব ঘটে রাজকীয় কর্তব্যবোধের বেদীতে। জুলিখা ও আমিনা রাজ-অস্ত্রপূরে প্রবেশ করে। ভাবী রাজবধুবেশের গহনে আমিনা লুকিয়ে রাখে তীক্ষ্ণ ছুরি। এখানেই নাটকীয়তার climax। কিন্তু তার আগে তিমি, দালিয়া, বুঢ়া এবং অবশেষে জুলিখাকে নিয়ে বগ্নপ্রাণ আর বগ্ন

প্রণয়ের যে স্বপ্নচ্ছবি কবি এঁকেছেন, মদিরতা উজ্জলতা উৎসাহ এবং আনন্দে তা অপরূপ তরঙ্গিত। গোটা গল্প উদ্ধার না করলে তার বিশ্লেষণ অসম্ভব,—খণ্ড স্বরের টুকরো দিয়ে অথও তানের পরিচয় দেবার মতোই সে অপগ্রন্থাস কেবল চিত্তপীড়াকর। তাই সেই স্বর যখন নাটকীয় সজ্জাবনায় জমতে শুরু করেছে, তখনকার সমাপ্তি ছত্র কয়টি কেবল উদ্ধার করব।

রাজবাড়ির বাসরঘরে প্রবেশের মুখে :—

“জুলেখা আমিনাকে গাঢ় আলিঙ্গনে বাঁধিয়া চুম্বন করিল।

“উভয়ে ধীরে ধীরে ঘরে প্রবেশ করিল।

“রাজবেশ পরিয়া ঘরের মাঝখানে মজলন্দ-শয্যার উপর রাজা বসিয়া আছেন। আমিনা সংস্কোচে ঘরের অনতিদূরে দাঁড়াইয়া রহিল।

“জুলেখা অগ্রসর হইয়া নিকটবর্তী হইয়া দেখিল, রাজা নিঃশব্দে সকৌতুকে হাসিতেছেন।

“জুলেখা বলিয়া উঠিল, ‘দালিয়া।’ আমিনা মুছিত হইয়া পড়িল।

“দালিয়া উঠিয়া তাহাকে আহত পাখিটির মতো কোলে করিয়া তুলিয়া শয্যায় লইয়া গেল। আমিনা সচেতন হইয়া বৃকের মধ্য হইতে ছুরিটি বাহির করিয়া, দিদির মুখের দিকে চাহিল, দিদি দালিয়ার মুখের দিকে চাহিল, দালিয়া চূপ করিয়া হস্তমুখে উভয়ের প্রতি চাহিয়া রহিল। ছুরিও তাহার খাপের মধ্য হইতে একটুখানি মুখ বাহির করিয়া এই রঙ্গ দেখিয়া ঝিক্‌মিক্‌ করিয়া হাসিল।”

বর্ণনা-রীতির সঙ্গে অল্পচ্ছেদ বিভাগসং এখানে লক্ষ্য করবার মত। একটি ছুটি বাক্যের সীমায় বাধা প্রতিটি অল্পচ্ছেদ একটি করে ঘটনার উল্লেখ করছে,—বর্ণনা যত সংক্ষিপ্ত, তত তপ্ত তীব্র। প্রতি অল্পচ্ছেদে ঘটনার গতি ও তাপ একধাপ করে এগিয়ে চলেছে। কবির ভাষা ও অল্পচ্ছেদ বিভাগ যেন সেই ক্রম-তুঙ্গায়িত ঘটনা ধারার পেছনে স্বরের নাটকীয় আবহ রচনা করছিল। চরম মুহূর্তে আমিনার মুছার সঙ্গে সঙ্গে সে গান বাঁশির রঞ্জে হঠাৎ জমাট বেঁধে গিয়ে শেষ অল্পচ্ছেদের সর্বশেষ স্বদার্ঘ্য বাক্যে প্রাণ হস্মে যেন বলমল করে উঠেছে।

‘দালিয়া’র সমাপ্তি নাটকীয়, কিন্তু তার বর্ণনা ও আবহ স্বরময়—স্বপ্নাবিষ্ট। আর এই স্বপ্নাবেশ রচনায় ইতিহাসের রহস্তলোকে কবির অতীতচারণ অনেকখানি রসের রসদ যুগিয়েছে। রোমাণ্টিকতার পক্ষে অপরিহার্য রহস্তময়তার এক আশ্চর্য আশ্রয় ইতিহাসের অতীত-ভূমি।

‘মহামায়া’ গল্পেও কবি এ-স্বযোগ নিয়েছেন। এই গল্পের জীবনভূমি কোনো স্থানির্দিষ্ট

ঐতিহাসিক কালের নয়,—সত্যদাহ ও কৌলান্ধ প্রধার মধ্যাহ্ন-যুগে। ‘দালিয়া’ গল্পে অতীতের রহস্তাবরণ রোমান্সের লীলায়িত ভঙ্গিতে গতি এবং শক্তি সঞ্চার করেছে। কিন্তু ‘মহামায়া’ গল্পে সেই অতীত প্রচ্ছদই রোমান্সের ওপরে নাটকের গাঢ়তা ও ট্রাজেডির লোমহর্ষণ সঞ্চার করেছে। বর্ণনার মধ্যেও এবারংগানের লালিতা নেই, ঝড়ের সুর যেন ধমধম করছে। প্রতিটি চরিত্র স্থগঠিত, স্থচিহ্নিত, প্রগাঢ়,—কর্ম ও বাচনের নাটকীয়তার মাধ্যমে তাদের প্রকাশও নাটকীয়। গল্পের কোনো বিশেষ অংশ তুলে দেবার উপায় নেই, বর্ণনার ছুঁতে ছুঁতে, ঘটনার ধাপে ধাপে মহামায়া, রাজীব, এমন কি ভবানীচরণেরও চরিত্র রচনার প্রতি পদে কবির হাতে লেখনী যেন বিধাতার অমোঘ রাজদণ্ডের মত বিচরণ করেছে। গল্পের দেহে নাটকের এই আবহ-ব্যঞ্জন দার্ঢ্য অপকল্প। আবার নাটকের অঙ্ক একেকজনকে নিষ্ঠাক্রমে অহুসরণ করেই গল্প তার অপরিহার্য ট্রাজেডির অতলে গিয়ে পড়েছে। মহামায়ার সেই চির-অস্থান ও রাজীবের জীবনের অপার শূণ্যতার সন্ধিভূমিতে বসে কবি বিধাতার মতই বিবিক্ত চিন্তে গল্পের পরিণাম ঘোষণা করেন,—“মহামায়া একটি উত্তরমাত্র না করিয়া, মুহূর্তের জ্ঞান পশ্চাতে না ফিরিয়া ঘর হইতে বাহির হইয়া গেল। রাজীবের ঘরে আর সে প্রবেশ করিল না। কোথাও তাহার আর সন্ধান পাওয়া গেল না। সেই ক্ষমাহীন চিরবিদায়ের নীরব ক্রোধানল রাজীবের সমস্ত ইহজীবনে একটি সুদীর্ঘ দগ্ধ চিহ্ন রাখিয়া গেল।”

শিল্প-প্রাণের এই অমোঘ দার্ঢ্য ও সহজ বিবিক্ততা-ই আগাগোড়া গল্পটিকে নাটকীয় রসের গতি ও গাঢ়তায় একসঙ্গে ভরে তুলেছে। ‘ত্যাগ’ গল্পেরও দেহে অজস্র বিচিত্র ঘটনাপরম্পরার বিস্তারিত এই নাটকীয় ঘনতার সম্ভাবনা দেখা দিয়েছিল। এর পরিসমাপ্তিতে আছে অনিবার্যপ্রায় ট্রাজেডির মুখে ‘দালিয়া’র মতই আকস্মিক রস-পরিষ্ফুটি। তাহলেও ‘ত্যাগ’ পূর্বোক্ত গল্প দুটির তুলনায় অত উদ্দীপনাময় নয়। তার কারণ, এই গল্পে বিচিত্রতা আর ব্যাপ্তির অপেক্ষা গাঢ়তা আর সংহতির অভাব ঘটেছে। প্রভাতকুমারের ভাষায় “ত্যাগ গল্পেও বহু দুঃখ-বেদনাপূর্ণ ঘটনা আছে, হিংসা-প্রতিহিংসা স্বল্পপরিসর গল্পে অত্যন্ত ঠাসা।”^{১১} কিন্তু, গল্প-দেহের ওপর দিয়ে বহু ঘটনা বয়ে গেলেও তার অঙ্গে অঙ্গে সুদৃঢ় অবয়ব-বন্ধন জাগাতে পারেনি। তাই এই গল্পের যা কিছু রস-পরিষ্ফুটি সে ঐ শেষ মুহূর্তের আকস্মিক-মধুর পরিণামে।

শিক্ষিত-অশিক্ষিত-নির্বিশেষে বাংলার হিন্দুসমাজে নারী-নির্ধাতনের বিচিত্রতা কবিকে চিরদিন পীড়িত করেছে। এ নিয়ে গল্পে প্রবন্ধে কবিতায় তাঁর চিন্তা আর নালিশের

অস্ত ছিল না। ‘মহামায়া’ এবং ‘ভাগ্য’ গল্পে প্রাচীন ও নতুন যুগের বাংলায় নারী-নিধাতনের দুইটি ছবি দুই পৃথক রকমের স্বাভূত নিয়ে আত্মপ্রকাশ করেছে। একজায়গায় ট্রাজেডি নারী-জীবনের অজ্ঞাত সমাপ্তি রচনা করেছে; অন্যত্র পুরুষের অমুকুশ্পা প্রেমের ছন্দবেশে অবশ্যস্তাবী দুর্ঘটনাকে করেছে বারিত। অন্তর্গত ‘মানভঙ্গন’ গল্পে রবীন্দ্রনাথের বিরক্তি বিদ্রোহের অভিমুখী। একদা তিনি সখেদে গুণ্ড করেছিলেন,—

“নারীরে আপন ভাগ্য জয় করিবার

কেন নাহি দিবে অধিকার

হে বিধাতা ?”

‘নামঞ্জর’ গল্পে নিজে বিধাতার ভূমিকায় বসে গিরিবালাকে কবি সেই আত্মভাগ্য জয় করবার অধিকার দিয়েছেন। প্রেক্ষাগৃহে অভিনয়ের চরম মুহূর্তে গল্পের সমাপ্তি ঘটেছে। সারাটি গল্পের দেহেও প্রেক্ষাগৃহের আবহ-সংগীত যেন খটনা ও বর্ণনার ফাঁকে ফাঁকে বংকৃত হয়ে ফিরেছে। এইরূপ একটি চরম মুহূর্ত রচিত হয়েছে অলঙ্কার-শিঞ্জন-চকলা অপরূপ সুন্দরী গিরিবারার স্বামি-জয় করার সুদূর প্রতিজ্ঞা যখন গোপীনাথের প্রবল আঘাতে বাতাহত ভুলুঙিত হয়ে পড়ে, তখন। যেমন, অ্যাকশন, তেমনি সিমকনি যেন গায়ে গায়ে লেগে জড়িয়ে পড়েছে। গল্পশেষে মদমন্ত গোপীনাথকে প্রেক্ষাগৃহ থেকে টেনে বার করে দেবার দৃশ্যে কবির ব্যথাতুর আত্মা যেন প্রতিবিধানের আশ্রিত খুঁজে পেয়েছে।

‘অনধিকার প্রবেশ’ গল্পের পেছনে সমকালীন কবি-হৃদয়ের আর এক জীবন-বেদনার প্রেরণা অহুমান করেছেন প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়। হামারগ্রেন্ নামক একটি সুইস যুবক ১৮৯৬ খ্রীস্টাব্দে এ দেশে এসেছিলেন। রামমোহন রায়ের রচনা তাঁকে ভারতভক্ত করেছিল। বাংলাদেশে কোনো সেবাকার্যে আত্মদান করবেন,—এই ছিল তাঁর আকাঙ্ক্ষা। অকস্মাৎ তাঁর মৃত্যু ঘটে। মৃত্যুকালে তিনি ইচ্ছে করেছিলেন, হিন্দুদের মতো যেন তাঁকে দাহ করা হয়। কিন্তু হিন্দুসমাজপতিরা ‘বিধর্মী’র মৃতদেহকেও শ্মশানপ্রবেশের অধিকার পর্যন্ত দেন নি। এতে চূড়ান্ত ব্যথিত হয়ে কবি একটি প্রবন্ধও লিখেছিলেন। সেই একই মাসে ‘অনধিকার প্রবেশ’ নামক গল্পটি লেখা হয়। “হামারগ্রেন্-হিন্দুসমাজে অনধিকার প্রবেশ চাহিয়া ব্যর্থ হইয়াছিলেন; কিন্তু উক্ত গল্পের জয়কালীর সকল আচার ধ্বংস হইয়া গেল যখন অপবিত্র শূকর উন্নত ডোমদের হাত হইতে পলায়ন করিয়া তাঁহারই পরম পবিত্র মন্দিরে জীবন রক্ষার জন্য আশ্রয় লইল। এই সামান্য ঘটনায় নিখিল জগতের সর্বজীবের মহাদেবতা পরম প্রসন্ন হইলেন, কিন্তু ক্ষুদ্র পল্লীর সমাজ-নামধারী অতি ক্ষুদ্র দেবতাটি নিরতিশয় সংকুপ হইয়া উঠিল।”^{১৭} গল্পটির উৎকর্ষ

কিন্তু সংশয়াভীত নয়। কেবল জয়কালীর সংস্কারমুক্তি, আকস্মিক জীব-দয়া এবং ডোমেনের নিকট মিথ্যা ভাষণ গল্পটির গায়ে নাটকীয়তার উপাদান যোজনা করেছে।

এই পর্যায়ের শ্রেষ্ঠ গল্প 'শান্তি';—যে-কোনো দৃষ্টান্তেই এর ছোটগল্পের শ্রেষ্ঠতা সংশয়হীন। অধ্যাপক প্রমথ বিশী রবীন্দ্র-গল্পের ইতিহাসে এর আরো এক অতুল্যতার কথা বলেছেন। কবি নিজের দাবি করেছেন, “...আমি যে ছোট ছোট গল্পগুলো লিখেছি, বাঙালি সমাজের বাস্তব জীবনের ছবি তাতেই প্রথম ধরা পড়ে।”^{১০} সন্দেহ নেই, ‘গল্পগুচ্ছে’ সেই বাস্তব জীবনের রসদ অধিকাংশ ক্ষেত্রে যুগিয়েছিল কবির সবচেয়ে পরিচিত মধ্যবিত্ত সমাজ। কিন্তু তথাকথিত ‘অস্বাভাবিক’, দরিদ্র জীবনের রূপ-রচনাতেও তাঁর লেখার তুলি যে নিপুণ আর নিখুঁত ছিল, তার উজ্জ্বল প্রমাণ এই গল্পটি। এই ধরনের রবীন্দ্র-গল্পের পথ ধরেই বাংলা সাহিত্যে তথাকথিত নিম্নবর্ণের অপাংক্ত্য জীবন-কথা সর্বজনীন প্রীতি ও মধ্যাধার আসন পেয়েছে। এই গল্পটির রস-পরিণাম সৃষ্টিতে কবি-কল্পনার প্রভাব কম নয়; কিন্তু কোথাও এতটুকু অবাস্তবতা বা অস্বাভাবিকতা নেই; চন্দ্রার স্বামীর বর্ণনা প্রসঙ্গে কবি লিখেছেন,—“ছিদামকে একখানি চকচকে কালো পাথরে কে যেন বহু যত্নে কুঁদিয়া গড়িয়া তুলিয়াছে।” কেবল ছিদাম নয়, গোটা গল্পটিকে, এবং বিশেষ করে চন্দ্রাকে কবি নিজের নিকষ কালো কষ্ট পাথরে জীবন জমিয়ে অল্পম তন্ত্রিতে কুঁদে তুলেছেন,—প্রতি অঙ্গে তার স্ফুটিত নিখুঁত প্রাণের তরঙ্গ। আগাগোড়া রুই পরিবারের প্রতিটি চরিত্র ও ঘটনার বর্ণনায় অ-সংস্কৃত জীবনের আদিমতা পাথরের মূর্তির মতো জমাট রূপ ধরেছে। আর একদিকে সেই আদিম জীবনের অপরিহার্য কঠিন উদাত্ততা শতবর্ষে যেন ঠিকরে পড়েছে। চন্দ্রার মৃত্যুবরণের দৃঢ়চিত্ত একগুঁয়েমির অন্তরালে এক প্রচ্ছন্ন অভিমানের সুর সৃষ্টিকালের আদিম সুর-তরঙ্গের মতো ঘন-গম্ভীর গাঢ় ঝংকারে অধরনিত হয়ে ফিরেছে। চন্দ্রা তার স্বামীকে ভালবাসত,—ছিদামও জীকে ভালবেসেছিল;—সে ভালবাসায় আদিমতাবোধ বস্ত্র-ঘনতাকে কবি খোদাইকরের মত গড়েছেন গল্পের প্রস্তর ফলকে,—“অপরূপ গ্রামবধূদিগের সৌন্দর্যের প্রতি যদিও তাহার উদ্যোগী দৃষ্টি ছিল না এবং তাহাদের চক্ষু আপনাকে মনোরম করিয়া তুলিবার ইচ্ছাও তাহার যথেষ্ট ছিল—তবু ছিদাম তার যুবতী স্ত্রীকে একটু বিশেষ ভালবাসিত। উভয়ে ঝগড়াও হইত, ভাবও হইত, কেহ কাহাকেও পরাস্ত করিতে পারিত না। আর একটি কারণে উভয়ের মধ্যে বৈদ্যন কিছু হৃদৃ ছিল। ছিদাম মনে করিত, চন্দ্রা যেরূপ চটল চঞ্চল প্রকৃতির স্ত্রীলোক তাতে যথেষ্ট বিশ্বাস নাই; আর চন্দ্রা মনে করিত, আমার স্বামীর চতুর্দিকেই দৃষ্টি, তাহাকে কিছু কষাকষি করিয়া না রাখিলে কোনদিন হাতছাড়া হইতে আটক নাই।”

এমনি করে চন্দ্রা আর ছিদাম দুজন দুজনকে বাঁধতে গিয়ে, দুজনেই পরস্পরের কাছে একান্ত বাঁধা পড়েছিল। এমন অবস্থায় স্বামী যখন অপরের হত্যাপাথকি স্বেচ্ছায় মাথা পেতে নিতে স্ত্রীকে নির্দেশ দিতে পারল, তখন চন্দ্রার আদিম প্রেমের অভিমান আশ্রয়ের শিখা হ'য়ে জ্বলছিল,—“চন্দ্রাকে যখন তাহার স্বামী খুন স্বীকার করিয়া লইতে কহিল, সে স্তম্ভিত হইয়া চাহিয়া রহিল। তাহার কালো দুটি চক্ষু কালো অগ্নির জ্বায় নীরবে তাহার স্বামীকে দগ্ধ করিতে লাগিল। তাহার সমস্ত শরীর মন যেন ক্রমেই সংকুচিত হইয়া স্বামী রাক্ষসের হাত হইতে বাহির হইয়া আসিবার চেষ্টা করিতে লাগিল। তাহার সমস্ত অন্তরাঙ্গা একান্ত বিমূখ হইয়া দাঁড়াইল।”

একে কেবল অভিমান বললেই যথেষ্ট হয় না,—ক্ষোভ এবং আক্রোশের আশ্রয়ও এখানে জাজ্জল্যমান। আর সে কেবল ‘স্বামী-রাক্ষসের’ বিরুদ্ধেই নয়,—নিজের ব্যাধাত প্রেমের বিরুদ্ধেও এ যেন উগ্ধত-ফণা সর্পিণীর নিরুদ্ধ আক্রোশ। নিজের অভিমানহত প্রেমের প্রতি এই আক্রোশের ছবি কবি যেন পাথরের গায়ে তক্তনের অমোঘ বাটালির আঘাতে জীবন্ত করে তুলেছেন,—“যখন ছিদামকে আদালতে উপস্থিত করিল, চন্দ্রা মুখ ফিরাইল। জজ বলিলেন, ‘সাক্ষীর দিকে চাহিয়া বলে’, এ তোমার কে হয়’।

চন্দ্রা দুই হাতে মুখ ঢাকিয়া কহিল, ‘ও আমার স্বামী হয়’।

প্রশ্ন হইল, ‘ও তোমাকে ভালবাসে না’ ?

উত্তর। উঃ, ভারি ভালবাসে।

প্রশ্ন। তুমি উহাকে ভালবাস না ?

উত্তর। খুব ভালবাসি।”

এই আদিম অথচ অতলস্পর্শ, বহু অথচ উদাত্ত অভিমান-আক্রোশের অয়িকুণ্ডে স্বেচ্ছায় ঝাঁপ দিয়ে ফাঁসি বরণ করেছিল চন্দ্রা। স্বামীর ভালবাসায় তার সংশয় ছিল না, শেষ মুহূর্তেও স্বামীর প্রতি ভালবাসার অভাব ঘটেছিল বলে মনে হয় না। যে ভালবাসে এবং যাকে চন্দ্রাও ভালবাসে, সে কেন অতবড় অত্যাচার অপবাদ মাথায় তুলে দিতে চায় ! এই অভিমান আর নালিশই চন্দ্রাকে মৃত্যুবরণে কৃতনিশ্চয় করেছিল। ছিদাম যে কেবল ভাইকে রক্ষা করবার জগ্বেই এ-টুকু করেছিল এবং তার দৃঢ় বিশ্বাস ছিল এই উপায়ে ভাইয়ের সঙ্গে স্ত্রীও বাঁচবে,—চন্দ্রার বিমূখ অন্তরাঙ্গার কাছে এ-তথ্য বিবৰ্ণ অর্থহীন হয়ে পড়েছিল। অভিমানের জ্বালা বক্ষে ধরেই সে আত্মহত্যা করেছে,—সেই জ্বালার তপ্ততাকে বধ্যভূমির আকাশে-বাতাসে এবং গল্পেরও সারা দেহে-প্রাণে-মর্মে ছড়িয়ে দিয়ে গেছে যন্ত্রণাকাতর-বিষ-ব্যঞ্জনার আকারে : “ভক্তার কহিল, ‘তোমার স্বামী তোমাকে দেখিতে চায়, তাহাকে কি ডাকিয়া আনিব।’ চন্দ্রা কহিল, ‘মরণ !—’”

এই শেষ কথার অনন্তপাথার ব্যঙ্গনাকে নাটকীয় বললে যথেষ্ট বলা হয় না ;—
লিরিক্ ত একে কিছুতেই বলা চলে না। এ সমাপ্তি যেন আদিম এপিক্-এর।
বস্তুতঃ সারাটি গল্পের দোহে-প্রাণে এই এপিক্-ধর্মিতাই সহস্র বর্ষে বিচ্ছুরিত হয়েছে।

জানা নেই, রুইপরিবারের এই এপিক্-রস-সম্পূর্ণ বর্ণনায় চন্দ্রবার মনোপরিচয় কারো
অস্বাভাবিক বা অসংগত মনে হবে কিনা। এ-গল্পের রস-পরিণামের অনেকখানি
ভিত্তি মনস্তাত্ত্বিক সংকেত-ধর্মিতার ওপরে প্রতিষ্ঠিত। একটি আদিম অসংস্কৃত-চিত্ত
নারীর পক্ষে এই জটিল, গভীর অনিবার্য মনোধর্ম স্বাভাবিক কি না, বাস্তবতার পক্ষ
থেকেও এ-প্রশ্ন ওঠা উচিত নয়। তবু তা উঠতে পারে কেবল রবীন্দ্রনাথের অভিজাত
জন্ম-উৎসের ভাস্কর্য মূল্যায়নের দরুনই। এই প্রসঙ্গে বলা চলে, শিক্ষিত-অশিক্ষিত-
নির্বিশেষে মনের ধর্ম অভিন্ন। পরিবেশ, রুচি ও শিক্ষার সূক্ষ্মতা কেবল সেই মৌল ধর্মের
প্রকাশকে পৃথক করে। দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘কয়লাখনির শিল্পী’ শৈলজানন্দের ‘নারীর মন’
গল্পটির উল্লেখ করি। কয়লাখনি পষায়ের এটি দ্বিতীয় গল্প,—‘কল্লোল পত্রিকা’র
দ্বিতীয় সংখ্যায় (জ্যৈষ্ঠ—১৩৩০ বাংলা সন) প্রকাশিত হয়েছিল। যথাস্থানে আমরা
গল্পটির আলোচনা করব। সম্ভবতঃ পাঠককে এখানে কেবল লক্ষ্য করতে বলি,—প্লট-এর
ভাব-সার, এবং গল্পের মনস্তত্ত্ব এখানে রবীন্দ্রনাথের ‘দুইবোন’ গল্পের সঙ্গে অভিন্ন।
দুটি গল্পের পরিণতিতেও আশ্চর্য সাদৃশ্য রয়েছে। রবীন্দ্রনাথের শর্মিলা আর উর্মিমালার
আত্মস্ত মনোধর্ম নবরূপ পেয়েছে যথাক্রমে শৈলজানন্দের ভুলি আর ট্রেনারীর মধ্যে।
পার্থক্য কেবল তাদের জীবন-প্রতিবেশ ও প্রকাশভঙ্গীর। শৈলজানন্দের গল্পকে কেউ
অবাস্তব বলেন না,—অথচ রবীন্দ্রনাথের ‘শান্তি’ সম্বন্ধে সংশয় থাকে। এ কেবল
সাহিত্য পাঠের ক্ষেত্রে অন্ধ পূর্বসংস্কারের প্রভাব। ‘নারীর মন’ আর ‘শান্তি’র মধ্যে
তফাৎ,—প্রথমটি আত্মস্ত বাস্তব,—দ্বিতীয়টি অথও এপিক্।

এবারে আর এক শ্রেণীর রবীন্দ্র-গল্পের কথা বলি,—আমরা এদের বলেছি ‘আবহ-
প্রধান’। আগাগোড়া একটা হরের বহমানতার বৃকে বিন্দুর মতো যেন ছুঁছে এইসব
গল্পের রস-পরিণাম। আগে বলেছি, আখ্যান-প্রধান, নাট্য-প্রধান, মনস্তত্ত্ব-প্রধান, বা
আরো যে-কোনো রকমের রূপাত্মিক যুক্ত হোক, সব ছোটগল্পের রসপরিপক্বতার মূলে
রয়েছে এক ব্যঙ্গনাময় ধ্বনি-স্বরভি,—যাকে হরের দোলার সঙ্গে তুলনা করা যেতে পারে।
রবীন্দ্র-গল্পের পূর্বালোচনায় এ-বিষয়ে বিশদ আলোচনা করেছি। কিন্তু এবার যেসব গল্পের
কথা বলব, ক্ষীণ প্লট-এর বৃত্তে তারা সবকয়টিই অথও হরের ফুল। প্রথম কয় শ্রেণীর গল্পে
হরের বাক্যর অন্তলান,—তার ব্যঙ্গনা পরিণাম-বিন্দু। কিন্তু এই শেবোক্ত ধরনের গল্পগুলো
হর “আদ্যবস্তে চ মধ্যে চ”—হরের বহমানতাই গল্পের উৎস, গতি ও প্রাণ।

এই শ্রেণীর গল্পের নাম ও প্রকৃতি চিহ্নিত করবার আগে মনে রাখতে হয়, এদের মধ্যে সুর-আবহের প্রাধান্য সাধারণ বিশিষ্টতা হলেও, গল্পদেহে তার বিকাশ ঘটেছে বিচিত্ররূপে। .সৈদিক থেকে এই সব গল্পকে আঙ্গিক অহুসারে আবার পৃথক পৃথক উপভাগে বিচ্ছিন্ন করতে হয়। সে বিভেদ-বিচ্ছেদের আগে আবহময় একটি শ্রেষ্ঠ গল্প ‘অতিথি’-র প্রসঙ্গে এই শ্রেণীর গল্পগুচ্ছের সাধারণ পরিচয় সন্ধান করা যেতে পারে। ‘অতিথি’-র মত আশ্চর্য কাব্যস্বাদী গল্পেও আলংকারিক সৌন্দর্য ও ছন্দোবৎকারের কবিতাবর্ণী অতিশয়তা কল্পনাভীত। আসলে কবিতার আক্ষেপ ছিল কবির প্রাণে। তাকেই তিনি ছাড়িয়ে দিয়েছেন গল্পের অহুচ্ছসিত স্বভাব-বর্ণনার মধ্যে। আমাদের দেশে আলংকারিকেরা কাব্যধর্মের আত্মা হিসেবে ‘রসধ্বনি’-র কথা বলেছেন,—যা বাচ্যার্থ, ছন্দ, অলঙ্কার, রীতি-সৌন্দর্য, সব কিছুই অন্তর্ভুক্ত। ‘অতিথি’ গল্প এই সিদ্ধান্তের শ্রেষ্ঠ প্রমাণ। এর চেয়ে স্বাভাবিক অকৃত্রিম বর্ণনার ভাষা গল্পের পক্ষেও কল্পনা করা কঠিন। অথচ শাদা কথার ফাঁকে ফাঁকে কানায় কানায় ভরে উঠেছে কবিতার অনিবার্ণ ধ্বনি,— যা সুরের মতই আবহময়,—“তারাপদ হরিণশিশুর মত বন্ধনভাঁক, আবার হরিণেরই মত সংগীতমুগ্ধ। যাত্রার গানেই তাহাকে প্রথম ঘর হইতে বিবাগী করিয়া দেয়। গানের সুরে তাহার সমস্ত শিরার মধ্যে অহুকম্পন এবং গানের তালে তালে তাহার সর্বদেহ আন্দোলন উপস্থিত হইত। যখন সে নিতান্ত শিশু ছিল তখনও সংগীত সভায় যেক্রম সংযত গন্তীর বয়স্কভাবে আত্মবিস্মৃত হইয়া বসিয়া দুলিত, দেখিয়া প্রবীণ লোকের হস্ত সঙ্গরণ করা দুঃসাধ্য হইত। কেবল সংগীত কেন, গাছের ঘন পল্লবের উপর যখন শ্রাবণের বৃষ্টিধারা পড়িত, আকাশে মেঘ ডাকিত, অরণ্যের ভিতর মাতৃহীন দৈত্যশিশুর হ্যায় বাতাস ক্রন্দন করিতে থাকিত, তখন তাহার চিত্ত যেন উচ্ছৃঙ্খল হইয়া উঠিত। নিস্তব্ধ দ্বিপ্রহরে বহুদূর আকাশ হইতে চিলের ডাক, বর্ষার সঙ্ঘায় ভেকের কলরব, গভীর রাত্রে শৃগালের চীৎকারধ্বনি, সকলই তাহাকে উতলা করিত। এই সংগীতের মোহে আকৃষ্ট হইয়া সে অনতিবিলম্বে এক পাঁচালীর দলের মধ্যে গিয়া প্রবিষ্ট হইল। দলাধার তাহাকে পরম যত্নে গান শিখাইতে এবং পাঁচালী মুখস্থ করাইতে প্রবৃত্ত হইল, এবং তাহাকে আপন বক্ষ পিঞ্জরের পাখির মতো প্রিয় জ্ঞান করিয়া স্নেহ করিতে লাগিল। পাখি কিছু কিছু গান শিখিল এবং একদিন প্রত্যাষে উড়িয়া চলিয়া গেল।”

রবীন্দ্রনাথের এই ধরনের গল্পের প্রসঙ্গে বুদ্ধদেব বহু বলেছেন,—“...একটা স্তর আমরা পাই, যেখানে গল্প তার বস্তুচর্চনতা বিসর্জন দিতে দিতে প্রায় একটা গান হয়ে ওঠে। যেমন লিপিকা, বোললোয়ার-এর গল্প-কবিতা, টুর্গোনিয়ঙ্ক-এর Poems in Prose।

এখানেই বলা যায় যে, গল্প পুরোপুরি কাব্যধর্মী হয়ে উঠল।”^{৪৪} ‘লিপিকা’র গল্প পূর্ণাঙ্গ কাব্য; কিন্তু গল্পগুচ্ছে ‘অতিথি’র মত গল্প তার বস্তুখনতা পুরোপুরি বিসর্জন দেয়নি;—বরং গল্প-বর্ণনাই কাব্যের রসে,—গানের স্বর-ব্যঞ্জনায়ে ফেনিল হয়ে উঠেছে। ওপরের উদ্ধৃত গল্পাংশে সারা অল্পচ্ছেদ-এর পরে শেষ ছত্রটি সেই আবহ-প্রাধান্তের এক পরম পরিচয়। বর্ণনার উজ্জ্বলিত পটভাবতির মধ্যে এ আবহের উৎস নয়,—‘লিপিকা’র যা একটি প্রধান উপাদান। আগেই বলেছি, এই যথাপরিমিত গল্পের দেহে এই আবহ-প্রাধান্তের দোলা কবি-আত্মার অবচেতন বাসনার একমাত্র সৃষ্টি। সত্তর বছরের জন্মজয়ন্তী উপলক্ষ্যে আত্মপরিচয় বিবৃত করে কবি বলেছিলেন,—“জীবনের দীর্ঘ চক্রপথ ভ্রমণ করতে কর্তৃত্ব নিজেই নানা ধান করে দেখেছি, নানা কর্মে প্রবর্তিত করেছি, তাতে নিজের কাছে নিজের অভিজ্ঞান আচ্ছন্ন হয়েছে।.....আজ বিদায় বেলায় সেই সমগ্র চক্রটিকে যখন সম্পূর্ণ করে দেখতে পেলুম, তখন একটা কথা বুঝেছি, একটিমাত্র পরিচয় আমার আছে, সে আর কিছুই নয়, আমি কবি মাত্র।”^{৪৫}—অর্থাৎ, সৃষ্টির সকল প্রকরণের মধ্য দিয়েই কবি যাকে মুক্তি দিয়েছেন,—সে তাঁর কবি-আত্মা। এই অর্থে রবীন্দ্রনাথের সকল রচনাই কবি-কর্ম। আর শিল্পীর কবি-আত্মা যেখানে রচনার উপকরণ বা উপলক্ষ্যের সীমায় পূর্ণাঙ্গ মুক্তি পেয়েছে, সেখানে আপনা থেকেই তা হয়ে উঠেছে কবিতা, স্বর—গান; ‘অতিথি’ গল্পের প্রসঙ্গেও এই কথাই বলা চলে। ওপরের বর্ণনায় কবি যেন তাঁর নিজের অন্তর-চেতনাকেই ধ্যানের গহনলোক থেকে একটু একটু করে টেনে এনে গল্পের দেহে রূপ দিয়েছেন। তারাপদ কবি-আত্মার ছোট-গল্পিক প্রতিমূর্তি। নিজের শৈশব-স্মৃতি সম্বন্ধে কবি লিখেছিলেন,—“পৃথিবীর সমস্ত রূপ-রস-গন্ধ, সমস্ত নড়াচড়া আন্দোলন, বাড়ির ভেতরের নারিকেল গাছ, পুকুরের ধারের বট, জলের উপরকার ছায়ালোক, রাস্তার শব্দ, চিলের ডাক, ভোর বেলাকার বাগানের গন্ধ—সমস্ত জড়িয়ে একটা বৃহৎ অধপরিচিত প্রাণী নানান মূর্তিতে আমায় সঙ্গ দিয়ে ফিরত।”^{৪৬}

স্পষ্ট বোঝা যাবে, তারাপদ সেই প্রকৃতি-সঙ্গ-ভ্রম্য কবি-আত্মার প্রোজেকশান্। রবীন্দ্রনাথের নিসর্গ-চেতনা তাঁর কবি-আত্মায় এক অলৌকিক স্বরের স্বরভি সঞ্চায় করেছিল। ‘অতিথি’ গল্পের অপরূপ স্বরের আবহ সেই তদাত্ম প্রকৃতি-লীনতারই রস-পারিস্রুতি। কবি নিজেও এই কথা স্বীকার করেছেন,—“বসে বসে সাধনার জগ্রে একটা গল্প লিখছি—খুব একটু আঘাতে গোছের গল্প। একটু একটু করে লিখছি এবং বাইরের প্রকৃতির সমস্ত ছায়া, আলোক, বর্ণধ্বনি আমার সঙ্গে মিশে যাচ্ছে। আমি যে সকল দৃশ্য,

৪৪। ‘গল্পগুচ্ছে’—বুদ্ধদেব বসু—‘রবীন্দ্রনাথ : কথা সাহিত্য’।

৪৫। ‘অবতরণিকা’—রবীন্দ্ররচনাবলী, প্রথম খণ্ড।

৪৬। রবীন্দ্রনাথের পত্র ত্রুটিব্য :—অজিত চক্রবর্তী—‘রবীন্দ্রনাথ’।

লোক ও ঘটনা কল্পনা করছি, তারই চারিদিকে এই রৌদ্রবৃষ্টি, নদীস্রোত এবং তীরের শরবন, এই বর্ষার আকাশ, এই ছায়াবোঁটত গ্রাম, এই জলধারা-প্রফুল্ল শস্ত্রের ক্ষেত বিরে দাঁড়িয়ে তাদের সত্যে ও সৌন্দর্যে সজীব করে তুলেছে।...আমার গল্পের সঙ্গে যদি এই মেঘমুক্ত বর্ষাকালের স্বিঞ্চ রৌদ্ররঞ্জিত ছোট নদীটি এবং নদীর তীরটি, এই গাছের ছায়া, এবং গ্রামের শান্তিটি এমনি অখণ্ডভাবে তুলে দিতে পারতুম তাহলে সবাই তার সত্যটুকু একেবারে সমগ্রভাবে একমুহূর্তে বুঝে নিতে পারত।”^{১১} প্রাণকে প্রকৃতির গভীরে ডুবিয়ে চোখে-দেখা জীবনের প্রচ্ছদে কবি এই গল্পের ছবি আঁকেছেন। ‘পোস্টমাস্টার’ গল্পের বর্ণনায় প্রকৃতি স্রবের নোলা রচনা করেছিল, দেখেছি। প্রকৃতি সেখানে পোস্টমাস্টারের নিঃসঙ্গ জীবনের সহচর। কিন্তু ‘অতিথি’ গল্পে তারাপদ-র ভিতরে-বাহিরে প্রকৃতি। কবির ভাষায় এই গল্পের সকল দৃশ্য, লোক ও ঘটনা-কল্পনা চারদিকের রৌদ্রবৃষ্টি নদীস্রোত ইত্যাদির দ্বারা সত্যে ও সৌন্দর্যে সজীব হয়ে উঠেছে। মাহুশ ও প্রকৃতির হৃদয়কে অভিন্ন-করা এই সজীব শক্তির রহস্য-সুন্দরতা ‘অতিথি’ গল্পে অসীম অনন্তের স্বব-ব্যাঞ্জনা বিস্তারিত করে দিয়েছিল। ঐটুকুই গল্পের সর্বস্ব,—তাই গল্পটি আগাগোড়া সংগীত-রসময়,—আবহ-প্রধান।

‘অতিথি’ গল্পের এই আবহময় ঝংকার কবি-চেতনার প্রকৃতি-তন্ময়তার দান। খুব স্থূলভাবে ‘আপদ’ গল্পের নীলকান্ত এবং ‘অতিথি’র তারাপদ-র মধ্যে অবস্থাগত সাদৃশ্য রয়েছে। উভয় ক্ষেত্রেই ঘরছাড়া যাত্রাদলের ছুটি দরিদ্র বালক বড়লোকের ঘরে আশ্রয় পেয়েছিল। কিন্তু নীলকান্তের মধ্যে প্রাণের অপার বিস্তার ছিল না; বরং বাতাহত মানব-চিত্ত সেখানে কিরণের সম্বেহতার আশ্রয়ে দুর্বল লতার মত বেড়ে উঠতে চাইছিল। সেই আশ্রয়চ্যুত হয়ে নীলকান্তের ‘আত্মবিলোপ’ গল্পের সহজ বর্ণনার রসে কারুণ্যের ব্যাঞ্জনা সৃষ্টি করেছে। কিন্তু ‘অতিথি’ গল্পের রস-পরিষ্কৃতি ‘সেয়া’ কাব্যের সঙ্গে বা ‘ডাকঘর’ নাটকের সঙ্গে তুলনীয়, এখানে করুণার মধ্যে ছড়িয়ে থাকে সমুদ্রের ব্যাপ্তি, বিষণ্ণতাকে ছাপিয়ে ওঠে উদাস-মধুর অন্তহীনতার মন-কেমন-করা অহুভব। নীলকান্তের শূন্যতা কখনো ঘোচেনি, তার পরিবেশের দারিদ্র্য তাকেও দরিদ্র, লোভাতুর করেছিল। কিন্তু প্রকৃতির আনন্দ্য এবং অতলস্পর্শতা তারাপদকে করেছিল পরিপূর্ণ। তাই সে ছিল সর্বাতিক্রমী। আত্ম-উৎকৃষ্টির এই অসীমভিসার গল্পটিতে, তথা তারাপদ-র জীবনেও নীহারিকালোক থেকে ভেসে-আসা স্রবের আবহ সৃষ্টি করেছে। এই কারণেই ‘আপদ’ গল্পের রসাবেদন উপাখ্যান-শরীরের সীমা পার হতে পারেনি; অথচ ‘অতিথি’ নির্বন্ধন দূরযানিতার রূপ-প্রকরণে আগাগোড়া আবহ-উদ্ভটন হয়ে উঠেছে।

‘অতিথি’ গল্পের আবহ-প্রাধাণ্য কবির প্রকৃতি-ভাবুকতার ফল। কিন্তু সকল গল্পেই একই রকমের আঙ্গিক অল্পস্বত হয়নি। ‘একরাত্রি’ গল্পে বর্ষণ-আকুল বড়ের রাতের নিসর্গ-সংহতি পরিণামী আবহ রচনায় সহায়তা করেছে। যেখানে এক ভাঙা স্থলের সেকেণ্ড মাস্টারের জীবনে তার ‘পরমায়ুর সমস্ত দিনরাত্রির মধ্যে সেই একটিমাত্র রাত্রিই তার তুচ্ছ জীবনের একমাত্র চরম সার্থকতা’ সম্পাদন করেছে। গল্পের দীর্ঘ প্রথম অংশ প্রধানত বর্ণনা-নির্ভর; কেবল শেষের ছোট-বড় এগারটি অল্পচ্ছেদের পরিবেশ-বর্ণনা ধাপে ধাপে ধনীভূত হয়ে আখ্যানের ওপরে স্রের আবরণ রচনা করেছে,—ধীরে ধীরে গল্পাংশের প্রাধাণ্য ক্রমশীত সেই আবহ প্রবাহের অতলে নিজেকে বিলীন করে দিয়েছে। ‘অতিথি’ গল্পের আগা থেকে গোড়া পর্যন্ত নিসর্গপ্রাণের আবহ-দোলায় চঞ্চল,—‘একরাত্রি’-তে প্রথমভাগের ব্যাপক বর্ণনা পরিণামে ভাব-কম্পিত স্র বিলীন হয়েছে।

এই শ্রেণীর আবহ-প্রধান গল্পের পর্যায়ে আরো উল্লেখ করতে হয় ‘ককাল’, ‘জীবিত ও মৃত’, ‘জয়পরাজয়’, ‘বিচারক’, ‘নিশীথে’, ‘ক্ষুধিত পাষণ’, ‘দুরাশা’ ইত্যাদি রচনা। এদের মধ্যে এক ‘দুরাশা’ ছাড়া আর কোথাও প্রাকৃতিক পরিবেশ, তথা নিসর্গ-প্রাণের একান্ত প্রভাব নেই। কিন্তু এই প্রসঙ্গে এ-কথা স্পষ্ট অমুভব করা উচিত, রবীন্দ্রনাথের আবহ-প্রধান গল্পগুলিতে তাঁর অন্তর্লীন কবি-প্রকৃতিই একাধারে স্রষ্টা এবং স্রষ্টির বিষয়। সকল সার্থক স্রষ্টিতেই শিল্পীর মনের অব্যবহিত সংযোগ অনিবার্য। আর রবীন্দ্রনাথের মন-প্রকৃতি বিশেষভাবে কবিত্ব-ধর্মী, তাঁর সকল রচনাতেই একটি স্ফুট-অস্ফুট কাব্য-স্বাদুতা রয়েছে। এই গুণে ‘গল্পগুচ্ছ’ প্রথম-দ্বিতীয় খণ্ডের ছোটগল্প অগাধ বাংলা ছোটগল্পের চেয়ে স্বভাবতঃ পৃথক। ‘শান্তি’ ও ‘নারীর মন’ গল্পের তুলনা-প্রসঙ্গে এ-কথার ইঙ্গিত করেছি। কিন্তু আবহ-প্রধান বলে যে-কয়টি গল্পের পর্যায়-বিভাগ করছি তাতে যে-কোনো উপলক্ষ্য আসলে রবীন্দ্রনাথের মৌল কবি-প্রকৃতির স্বাদুতাই একান্ত অভিব্যক্ত হয়েছে। ভাষান্তরে এই সব গল্পকেই সমালোচকেরা ‘কাব্যধর্মী’, ‘গীতিধর্মী’ ইত্যাদি বিশেষণ দিয়েছেন। এই কাব্য বা গীতিধর্মের বিশেষিত দোলা কোথাও রচিত হয়েছে নিসর্গ-প্রাণের স্পন্দনে,—কোথাও বা মুহূর্তের প্রাকৃতিক ঘনঘটার আলোড়নে। অগ্ন আরো কোথাও সেই স্রের সিম্বল স্রষ্টি করেছে রোমান্স-মেদুর রহস্যময়তা, মিস্তিসিদ্ধ-এর ব্যঞ্জনা,—কোথাও বা বিশেষজ্ঞেরা যাকে বলেছেন ‘অতিপ্রাকৃত’—তারই দোলা। ওপরে লিখিত গল্পসমষ্টিতে একই প্রেরণার ব্যবহৃত বিচিত্র হাতিয়ারের কার্যকর্ম লক্ষ্য করব।

‘ককাল’ গল্পটি আসলে-বিসৃতিমূলক প্রেমের গল্প। কিন্তু তার চারপাশে কবি যে রোমাঞ্চকর রহস্য-পরিবেশ রচনা করেছেন, তারই বিচ্ছুরণ মনের গহনে ভাবের স্রমূর্তিকে ধাপে ধাপে গড়ে তুলেছে। গল্পটির শুরু থেকে সারা পর্যন্ত একটা ভূতুড়েপনার অমুভব

ছড়িয়ে আছে। তা সবেও এই গল্পকে অতিপ্রাকৃত-প্রধান বলতে বাধে। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর অতিপ্রাকৃত-প্রধান রবীন্দ্র গল্পের আলোচনায় এর উল্লেখ করেননি।^{৮১} ডঃ সুবোধচন্দ্র সেনগুপ্ত একই প্রসঙ্গে আলোচ্য গল্পের উল্লেখ করলেও তার চৈতন্যময় রূপান্তরভবের কথাই বলেছেন :—“ককাল গল্পটিতে দেখিতে পাই বাহাকে লইয়া ডাক্তারেরা অস্থিবিজ্ঞা শিখিতেছে তাহার চারিদিকে একটি প্রাণবান আত্মা ঘুরিয়া বেড়ায় ; তাহার অহুতবের শক্তি আছে, সে মাহুষের মত গল্প করিতে ভালবাসে। সে শ্মশানের মধ্যে হহ করিয়া বেড়ায়, কিন্তু মানবজীবনের সুখ-দুঃখের কথা তাহার মনে আছে।”^{৮২} ‘ককাল’-এর সেই অপরাধ যুবতীর কণ্ঠে তার পূর্ব-প্রণয়ের কাহিনী এমন আবেগ ও উত্তাপের সঙ্গে বর্ণিত হয়েছে, তাতে প্রত্যক্ষদর্শনের চঞ্চলতায় শরীরী পাঠকের শিরা-উপশিরাও আন্দোলিত হয়ে ওঠে। প্রেমের আকাজক্ষা, রূপের উল্লাস, ব্যর্থতার ক্ষোভ ও আক্রোশ, রিক্ততার দীর্ঘশ্বাস, সব কিছু মিলে আত্মকের ককালের অস্থিময় প্রত্যেক সন্ধিবিন্দুর রক্তপথে স্বদূর যুবতী-জীবনের জীবন্ত সৌরভ যেন চারদিক থেকে ভেসে ছুটে এসেছে। এই রহস্য-ময় সৌন্দর্য-মাধুর্যের মুখোমুখি বসে গল্প-বলিয়ের বাস্তব পরিচয় আবিষ্কারের আকাজক্ষা জাগে না।—কেবল মনে হয়, —“স্বপ্ন হু, মায়া হু, মতিভ্রমো হু বা।” এই দেহহীন চেতনার মধুময় স্রুতিই সারাটি গল্পের প্রণয়-কথার মর্মে-মর্মে স্রবের আবহ বইয়ে দিয়েছে। ‘ককাল’ রোমাণ্টিক নয়, ‘স্বপ্নার গ্রাচার্যাল’ও নয়; মরদেহে ‘দেহহীন চামেলির লাবণ্যবিলাসে’র স্বাহুতায় লীলাতরঙ্গিত।

‘জীবিত ও মৃত’ গল্পের পরিবেশও আবহময় রহস্তে করুণ। অবশ্য এই রহস্তাচ্ছন্নতা রোমাণ্টিক কলাশৈলীর সীমা অতিক্রম করতে পারেনি। তাহলেও রোমাঞ্চ-এর অমৃত চোখে-দেখা জীবনের রহস্ত-সিদ্ধ মগ্নন করা। মৃত্যুর পরপার আমাদের কাছে অপার রহস্তাচ্ছন্ন,—জীবনের এপারও তার চেয়ে খুব কম নয়। তাই এপার থেকে ওপারে ঊকি-ঝুঁকি দেবার কোতূহল মাহুষের চিরকালীন প্রবৃত্তিরই একটি। দৈবাৎ কোনো আকস্মিক দুর্ঘটনায় জীবন-মৃত্যুর সচেতন সীমারেখাটা যদি আচ্ছন্ন হয়ে যায়, তেমন পরিবেশে দাঁড়িয়ে আত্ম-জ্ঞানহীন মাহুষের আত্ম-সম্মানের রহস্ত-করুণ এক ছবি এঁকেছেন কবি কাদম্বিনীর মধ্যে। কাদম্বিনীর মৃত্যুতুলা অসাড়িতায় বাস্তবতার অভাব নেই কোথাও ; বরং সেকালের যুরোপে এরকম একাধিক ঘটনা প্রায় একই সময়ে ঘটেছিল। এই অল্পদিন আগেও জানা গেছে, মধ্য-ভারতের একটি বৃদ্ধার দেহ শ্মশানে নিয়ে যাবার সময় হঠাৎ সে সপ্রাণ হয়ে উঠে হেঁটে বাড়ি ফিরে যায়। অতএব গল্পের মূল দুর্ঘটনাটির

৮১। ট্রটব্য :—ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—‘রবীন্দ্রনাথের ছোটগল্প’—বঙ্গসাহিত্যে উপস্থাপন করা। ৮২। ডঃ সুবোধচন্দ্র সেনগুপ্ত—‘রবীন্দ্রনাথ’।

কোথাও অ-প্রাকৃত কিছু নেই। তারপরে, বর্ষাকুল নির্জন শাশানের অন্ধকারে সৃষ্টি জেগে উঠে কাদম্বিনীর মধ্যে যে ব্যাকুল জিজ্ঞাসা জেগেছিল, তাতেও অস্বাভাবিকতা নেই কোথাও। আত্মপরিচয়ের অসীমতায় মাহুস অপরূপ। নিজের চেতন মনেও নিজের নিঃশেষ পরিচয় তার জ্ঞান নেই। এমন অবস্থায় হঠাৎ-আসা অবচেতনার মধ্যে জীবনের খেঁই হারিয়ে ফেলেছিল কাদম্বিনী। তারপরে নিজের কার্যকরণ-বুদ্ধি দিয়ে জীবনের দুই চেতন ভারে আর কিছুতেই জোড়া মেলাতে পারছিল না। নিজেকে নিয়ে মাহুসের এই অসহ্য সমস্তা ও নিরুত্তর জিজ্ঞাসার যরণাকে কবি রোমান্সের স্বপ্ন-দোলায় তরঙ্গায়িত করে দিয়েছেন। শাশানে জ্ঞান কিরে পেয়ে কাদম্বিনীর প্রথম মনে হয়েছিল, সে ভূত হয়ে গিয়েছে। অনেক ভাবনায় নিজের সম্মুখে কিছু ঠিক করে উঠতে না পেরে অন্ধকারে বহুক্ষেপে পথ চলছিল কাদম্বিনী। ক্রমে ভোরের আলো একটু একটু দেখা দিতে লাগল, দুয়ে লোকালয়ে বাঁশের ঝাড়ে একটি দুটি পাখি ডাকতে লাগল। “তখন তাহার [কাদম্বিনীর] কেমন ভয় করিতে লাগিল। পৃথিবীর সহিত, জীবিত মহুসের সহিত এখন তাহার কিরূপ নূতন সম্পর্ক দাঁড়াইয়াছে সে কিছু জানে না। যতক্ষণ মাঠে ছিল, শাশানে ছিল, আবণ-রজনীর অন্ধকারের মধ্যে ছিল, ততক্ষণ সে যেন নির্ভয়ে ছিল, যেন আপন রাজ্যে ছিল। দিনের আলোকে লোকালয় তাহার পক্ষে অতি ভয়ংকর স্থান বলিয়া বোধ হইল। মাহুস ভূতকে ভয় করে, ভূতও মাহুসকে ভয় করে, মৃত্যু-নদীর দুই পারে দুইজনের বাস।”

যার ভাগ্যে এপার গেছে, ওপারও মেলেনি,—‘যে জন আছে মাঝখানে’, সেই মাহুসের অসহনীয়তার বেদনাকে এপারের অহুভূতি-লোকে বিচ্ছুরিত করে দিয়ে স্রবের ফুলঝুরি খেলেছেন কবি। আসল কথা, রবীন্দ্রনাথের কবি-আত্মা বস্তু-রূপের মধ্য দিয়েই বস্তু-স্বরূপের চৈতন্য-লোকের অভিসারী। এই কবি-স্বভাব যেখানে গল্পের আধারে পূর্ণ মুক্ত, সেখানে গল্পের মধ্যেও চেতনার কিরণ স্বপ্ন-কম্পিত হয়ে উঠেছে। যেমন করেছে রচিত হোক, এই চৈতন্য-কিরণ-কম্পনই আবহ-প্রধান রবীন্দ্র-গল্পের প্রাণ।

‘জয় পরাজয়’ গল্প যেন গল্প নয় কবিতা। এর ভাষায় ‘লিপিকা’র আবেশভরা তরঙ্গ-স্পন্দন নেই। কিন্তু পারবেশ ও ভাবমধুরতায় এ-গল্প ‘লিপিকা’রই যেন সগোত্র। অধ্যাপক প্রমথ বিলী মনে করেছেন, সমকালীন বিদগ্ধ সমাজে অকারণ-নিন্দিত কবি নিজে তাঁর মানস স্ফুরীর হাতের প্রসাদ ও জয়মালা গ্রহণ করেছেন শেখর-কবির স্বপ্নোচ্ছ্বসিত অন্তিম প্রাপ্তির মাধ্যমে। এ বর-প্রার্থনা ও বরলাভ কেবল রবীন্দ্রনাথের নয়,—সকল কালের সকল কবির,—সকল মাহুসের। প্রতিদিনের জীবনাচরণে আত্ম-বঞ্চিত মাহুস প্রতি নিভৃত মূর্ত্তের কামনায় নিজ জীবন-লক্ষ্মীর হাতে এই অন্তিম অথচ অনন্ত দাক্ষিণ্যলাভের স্বপ্ন দেখে। আধুনিক পৃথিবীর নোংরা ‘গলিতে বাস’ করেও যে কবি

‘জন্ম-রোমান্টিক’,—তাঁর চিরদিনের স্বপ্ন ছিল, “আমি যদি জন্ম নিতেম কালিদাসের কালে।” বস্তুতঃ কি কবিতায়, কি গল্পে-প্রবন্ধে, তাঁর রোমান্টিক পিপাসা নির্বন্ধন মুক্তি পেয়েছে কেবল কালিদাসের যুগেই পৌঁছে গিয়ে। এখানেও সেই সংস্কৃত রোমান্টিক কাব্যের জীবন-প্রচ্ছদ কবির এক হাতের কলমকে একশ রসের ধারায় যেন বইয়ে দিয়েছে। অতীতচারী এই স্বপ্ন-পরিবেশের স্থযোগ নিয়ে রবীন্দ্রনাথ প্রথম থেকেই কবিতার স্বর ছড়িয়ে দিয়েছেন গল্পের অঙ্গে অঙ্গে। কবি-মনের বিশেষ আকাজ্জক চিরকালের আকাশে শান্ত মানব-বাসনাব গান হয়ে বেজেছে। ‘জয় পরাজয়’ গল্পের-তারে-বাঁধা গান;—তাকে বাদ দিয়ে তানপুরায় স্বর জাগে না, কিন্তু তারকে ছাড়িয়ে যায় তান! ‘জয় পরাজয়’-এও ছোটগল্পের শরীবে গান জেগেছে,—একই ভাবে গল্প-শরীরকে সে গানের আবেদন ছাড়িয়ে গেছে অনেক দূরে।

‘দুরাশা’ গল্পেও গানেরই স্বর! ক্যালকাটা রোড-এর কুয়াশাচ্ছন্ন রহস্ত-স্বপ্নকে চিরকালের মানব-বেদনার গহন পাতালে অগ্নিধারায় সিঞ্চিত করেছেন কবি। মানব-অহুভবের সবচেয়ে বড় ট্রাজেডি—

“যাহা চাই, তাহা ভুল করে চাই।

যাহা পাই তাহা চাই না ॥”

চিরন্তন ‘মানব-মনের এই কল্লণ রাগিণী গল্পের পৃষ্ঠায় নবরূপ পেয়েছে বদ্রাওনের নবাব-পুত্রের কণ্ঠে: “হায় ব্রাহ্মণ, তুমি তোমাব এক অভ্যাসের পরিবর্তে আর এক অভ্যাস লাভ করিয়াছ, আমি আমার এক ঘোঁষন এক জীবনের পরিবর্তে আর এক জীবন ঘোঁষন কোন্সায় ফিরিয়া পাইব।” ট্রাজেডি-তত্ত্ব জীবনের এই আর্ত জিজ্ঞাসা নাটকীয় সাংকেতিকতায় তরু উঠেছে পরবতা বর্ণনায়: “এই বলিয়া রমণী উঠিয়া দাঁড়াইয়া কহিল, ‘নমস্কার বাবুজি’।

“মুহূর্ত পরেই যেন সংশোধন করিয়া কহিল, ‘সলাম বাবু সাহেব।’ এই মুসলমান অভিবাদনের দ্বারা সে যেন জীর্ণ-ভিত্তি ধূলিশায়া ভগ্ন ব্রাহ্মণের নিকট শেষ বিদায় গ্রহণ করিল। আমি কোনো কথা না বলিতেই সে সেই-হিমাশ্রি শিখরের ধূসর কুজাটিকারানির মধ্যে মেঘের মত মিলাইয়া গেল।”

গল্পের শেষে এইটুকুই গান—এখানে মনে হয় গল্প যেন ‘শেষ হয়ে হইল না শেষ।’ শেষ মুহূর্তে বদ্রাওনের নবাব-কন্যা জীর্ণ ব্রাহ্মণের সঙ্গে নিজের এক ঘোঁষন-জীবনের বার্থ সাধনার কাছেও যে শেষ বিদায় নিয়ে গেল ‘তার শেষ কোন্সায়, কি আছে শেষে!’ এর পরেও দীর্ঘ অভ্যস্ত জীবনের অচরিতার্থ বাসনা ও নৈরাশ্রের কাছে এমনি বিদায় নিতে নিতে তার জীবন কাটবে কী করে? সেই উত্তরহীন জিজ্ঞাসা গল্পের মধ্যে কল্প

ভৈরবী রাগিণীর মতো ঘুরে ঘিরেছে ক্যালকাটা রোড্-এর হঠাৎ নব-রৌদ্র-চকিত পরিবেশেও,—কবির মনে মনে। তখনো এবং এখনো, “একটি সুকুমার রমণী দেহে ব্রাহ্মণ-মুসলমানের রক্ত-তরঙ্গের বিপরীত সংঘর্ষ-জনিত বিচিত্র ব্যাকুল সংগীতধ্বনি স্তম্ভর স্তম্ভস্পর্শ উদ্ভাব্য বিগলিত হইয়া আমার [পাঠকের-ও] মস্তিষ্কের মধ্যে স্পন্দিত হইতে লাগিল।” এইটুকুই ‘দুরাশা’ গল্পের চরম ফলশ্রুতি।

এ পর্যন্ত আলোচিত আবহ-প্রধান গল্প কয়টির সম্পর্কে একটা কথা এখানে স্পষ্ট করে নিতে হয়,—বিশেষ করে ‘কঙ্কাল’, ‘জীবিত ও মৃত’ এবং ‘দুরাশা’ গল্প সম্বন্ধে। এ-সব গল্পে শরীরী অংশের পরিমাণ যেন কম! রক্তমাংসময় জীবনের প্রতাপ, স্তম্ভ-অথচ-বাস্তব অল্পভব রয়েছে; কিন্তু যে-মাছুষটির ভাবনা ও বেদনা শুধু মর্মস্পর্শী নয় প্রত্যক্ষভাবে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য-ও, তাকে কোথাও যেন পাক-ভৌতিক দেহের সীমায় কিছুতেই ধরা যায় না; ধরতে গেলে একমুঠা পারদের মত বারে বারে হাত গলিয়ে বেরিয়ে যায়। এই কারণেই এই গল্পগুলির সম্বন্ধে কেমন যেন অতিলৌকিকতা-বোধের বিষয় থেকে যায়, যাকে অতিপ্রাকৃত অমুভূতি বলে ভুল করতেও বাধা নেই। কিন্তু আসলে এগুলো অতিপ্রাকৃত তো নয়ই, বরং নিছক স্বাভাবিক! আমাদের দেশে কাব্যরসকে ‘লোকান্তর আনন্দ’ বলে ঘোষণা করা হয়েছে। রবীন্দ্রনাথের কবিতা, তাঁর কবি-মনোবাসনার পক্ষে একথা বিশেষ অর্থে সত্য। একেবারে বালক বয়স থেকেই বাস্তব জীবনের কঠিন মাটিতে কখনোই কবি চেপে বসতে পারেন নি। প্রথম বয়সে তাঁর পারিবারিক পরিবেশ ও ‘ভৃত্য-রাজক’-জীবন এ-বিষয়ে প্রধান বাধা হয়েছিল। অথচ স্তম্ভ-পিপাসু কবি-শিশুর মনের সঙ্গে তাঁর ইন্দ্রিয়গ্রাম ও পৃথিবীর রূপ-রস-শব্দ-গন্ধ-স্পর্শময়তার প্রতি টেনে-বাধা তারস্বরের মত কাতরতা ও উৎকর্ষ নিয়ে তাকিয়েছিল। পৃথিবীর রূপময় সৌন্দর্য কবির ইন্দ্রিয়গ্রামকে পুলকিত করেছে, তাঁর মনকে করেছে আবেশ-বিস্মল। অথচ রূপলোকের একেবারে গভীরে নেমে গিয়ে সেই অমৃতরস আশ্বাদন করবার উপায় ছিল না কবি-ব্যক্তির। তাই দশ-ইন্দ্রিয়ের দশ দ্বারে আকর্ষণ রূপ-স্বরভি পান করে নিজ মনের অরূপলোকে পৌঁছে গিয়ে তবেই তিনি তাকে উপভোগ করতে পেরেছেন। যে-কবি সৌন্দর্যের দ্রষ্টা, তিনি আমাদের চোখে-দেখা জীবনের নিত্যসঙ্গী; কিন্তু ভোক্তা যিনি, তাঁর বাস ভাবাদর্শময় কল্পলোকে—এক আইডিয়া-ময় জগতে! ‘কড়ি ও কোমল’ কাব্যে শরীরী অমুভবের এই অশরীরী আশ্বাদনের প্রথম শিল্পরূপ। পরবর্তী কাব্য-গল্প-উপন্যাসেও দেখি প্রেমের রক্তমাংস ও উদ্ভাপ আছে,—কিন্তু রক্তমাংসের শরীরী প্রিয়া অল্পপস্থিত। ফলে, রবীন্দ্রনাথের প্রেম-কবিতাবলী এক ইন্দ্রিয়-নির্ভর-হয়েও অতীন্দ্রিয়তার রহস্তে ভরপুর হয়ে আছে। রবীন্দ্রনাথ যেখানে সহজমুক্ত কবি, সেখানে সকল

অবস্থাতেই ইন্দ্রিয়লোকের বস্তুগ্রাহ্যতা নিয়ে অতীন্দ্রিয় রহস্যলোকে তিনি অবগাহন করেছেন। ফলে, এক বস্তু-নির্ভর নির্বস্তুকতা, লোকায়ত জীবন-বিলম্বী অলৌকিকতার সৌরভ ছড়িয়ে আছে তাঁর বহু রচনায়। ওপরে আলোচিত গল্প-কয়টির মধ্যে কবির সেই সহজ মনের স্পর্শ যে লেগেছে, একথা তিনি নিজেই স্বীকার করেছেন পৃথক পৃথক ভাবে। ঠিক এই বিশেষিত কবি-প্রাণ-সজীবনের জন্মেই এই গল্পগুলিকে কেমন লৌকিক হয়েও রহস্যময়, অ-প্রাকৃত না হলেও অতি-প্রাকৃতের আবশ্যভবা বলে মনে হয়। এই শিল্প-প্রকরণেরই চরম প্রকাশ ঘটেছে ‘ক্ষুধিত পান্য’-এর মত সব গল্পে, যাদের বিশেষভাবে বলা হয়েছে অতিপ্রাকৃত-প্রধান গল্প। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় এই স্বজন-শৈলীর প্রকৃতি নির্ধারণ করেছেন স্পষ্ট ভাষায় : “রবীন্দ্রনাথ আশ্চর্য কুহক বলে আমাদের অতি পরিচিত গৃহাঙ্গনের মধ্যেই অতি-প্রাকৃতকে আহ্বান করিয়া আনিয়াছেন এবং নৈসর্গিকের সীমা ছাড়াইয়া একপদও অগ্রসর হন নাই।”^{৫০}

এই প্রসঙ্গে সাহিত্যে প্রাকৃত-অতিপ্রাকৃত সৃষ্টির পরিচয় নির্ধারণ করতে হয়। প্রাকৃত অর্থে সাধারণভাবে বুঝি ‘প্রকৃতিসিদ্ধ, স্বাভাবিক’।^{৫১} কিন্তু অতি-প্রাকৃত বলতে অন্তত আলঙ্কারিক অর্থে অস্বাভাবিক বোঝায় না। বাংলা ভাষায় এই দুইটি শব্দ যথাক্রমে ইংরেজি ‘natural’ এবং ‘super-natural’-এর অর্থে ব্যবহৃত হয়ে থাকে। Unnatural এবং super-natural-এর ধারণাগত তফাৎ আছে ইংরেজি ভাষায় ; সাহিত্যের ক্ষেত্রে আমরাও অ-প্রাকৃত এবং অতি-প্রাকৃত শব্দ দুটিকে সমার্থে ব্যবহার করার ভুল যেন না কবি। প্রাকৃত, অ-প্রাকৃত এবং অতি-প্রাকৃত কথা তিনটির অর্থগত বিভেদ বিশ্লেষণের আগে প্রাকৃত, অর্থাৎ ‘প্রকৃতিসিদ্ধ’ কথাটির ব্যাখ্যা প্রথমে প্রয়োজন। মানব-প্রকৃতির সবটুকুই আমাদের জানা নেই। বহু যুগের জ্ঞান, অভিজ্ঞতা এবং নিজেদের বিচার-বুদ্ধির প্রয়োগ করে এবিষয়ে একটা নির্ভরযোগ্য সাধারণ ধারণামাত্র আমরা গড়ে তুলতে পেরেছি। সেই সর্বজনস্বীকৃত সাধারণ ধারণা ও বিশ্বাসের সঙ্গে যা মেলে, তাকেই বলি প্রাকৃত, প্রকৃতি-সিদ্ধ, স্বাভাবিক। যে সব বিষয় স্পষ্টত সেই ধারণা-বিশ্বাসের বিপরীত এবং বিরোধী, তাকেই বলি অ-প্রাকৃত, অস্বাভাবিক। এই অর্থে রবীন্দ্রনাথের ‘দেনা পাওনা’ গল্প স্বাভাবিক, কিন্তু রূপকথার ভূতের গল্প অ-প্রাকৃত, অস্বাভাবিক। মানুষের মনোলোকে অতি-প্রাকৃতের অবস্থান প্রাকৃত ও অ-প্রাকৃত-চেতনার মধ্যবর্তী রহস্যভূমিতে। যাকে প্রাকৃত বলে নিঃসন্দেহে মানতে পারি না, কিন্তু অ-প্রাকৃত বলে উপেক্ষা করতেও বাধে, দোটানায় পড়ে মন কেবল অনিশ্চয়তা-চঞ্চল

৫০। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—‘রবীন্দ্রনাথের ছোটগল্প’ :—‘বঙ্গসাহিত্যে উপন্যাসের ধারা’ (৩য় সং)। ৫১। হরিচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়—‘বঙ্গীয় শব্দকোষ’।

হয়ে ওঠে এমন রহস্য-মেঘুর লেখাকে বলি অতি-প্রাকৃত। অতি-প্রাকৃত রস-রচনার স্বজন-ভূমি মানুষের মনস্তাত্ত্বিক দোলাচল বৃত্তির একেবারে গভীরে।

আগে বলেছি, আমাদের প্রাকৃতজ্ঞান হচ্ছে মানব-প্রকৃতির স্বভাবধর্ম সঙ্ক্ষে যুগসঞ্চিত জ্ঞান-বিশ্বাস ও বিচার-বিবেচনার ফল। কিন্তু সত্যতার এই হৃদৌর্ধ্ব পথযাত্রার শেষেও মানুষের সঙ্ক্ষে মানুষের জ্ঞান ক্রান্তদশী হয়ে ওঠেনি। ফলে, জীবনের চরমমুহূর্তে নিজের সঙ্ক্ষে জ্ঞান বুদ্ধি ভরসা হারিয়ে ফেলে' অসম্ভবকেও সম্ভব বলে মনে হয়। এক অনির্বাচ্য চেতনাচ্ছন্নতার মধ্যে অবিদ্বাংসকেও বিশ্বাস না করে উপায় থাকে না। আর যে মনোভূমিতে দাঁড়িয়ে আমরা এমন অহুর্ভাতকে ধাক্কা বা উপভোগ করি, তা আমাদের চিরপরিচিত জীবন ও জগতের সামাকে ছাড়িয়ে একটু উদ্বেগ, কোনো এক স্বপ্নলোকের কাছাকাছি যেন অবস্থিত। তার প্রতি তাকিয়ে রহস্য-কম্পিত ভাবনায় মনে হয়, এ যেন 'পরশ্রু ন পরশ্রুতি, মমেতি ন মমেতি চ।'

অতএব, অতি-প্রাকৃত শিল্পীর পক্ষে প্রথম প্রয়োজন সেই রহস্যময় জীবনভূমি ও মনোলোকের প্রচ্ছদ রচনা। ঐটুকুর অভাবে অতি-প্রাকৃত-প্রসঙ্গ অ-প্রাকৃত হয়ে পড়ে—রূপকথার ভূতের গল্পের মত। এই কারণেই অতি-প্রাকৃত শিল্পায়নের সবচেয়ে সূক্ষ্ম ও কষ্টসাধ্য বুনন ঐ প্রচ্ছদের। কোলরিজ-এর মত ইংরেজি সাহিত্যের বিখ্যাত স্বপ্নার-ত্যাচারালিস্ট কবি-ও এই প্রয়োজন সাধনের জন্ম পাঠককে 'অটেনসার্গিক' প্রেতলোকে নিয়ে গেছেন। কিন্তু 'ক্ষুধিত পাষণ'ের শিল্পী প্রাকৃত জীবনের চলতি ভূমিতে অ-প্রাকৃতের ভূমিকা রচনা করেছেন। ট্রেন আসা-যাওয়ার বাস্তবতার মধ্যে স্টেশনের বিশ্রামাগারে গল্পের জন্ম এবং আবার এক ট্রেন ছেড়ে দেওয়ার সঙ্গে সঙ্গে তার আকস্মিক সমাপ্তি। তার মাঝখানে কত স্বপ্ন, কত রহস্যের জালবোনা, ভয়-ভাবনা-কৌতুহলের কত উত্তাপ, হৃদয়ঙ্গমের কত দ্রুত এবং কত লঘু উত্থান-পতন, বিশ্বাস-অবিশ্বাসের কত দোলাচল বৃত্তি! অথচ অত কিছু পরেও 'অন্তরে অতৃপ্তি' রয়ে যায়,—মনে হয় 'শেষ হয়ে হইল না শেষ।'

রবীন্দ্রনাথের এই অভিনব শিল্প-প্রকৃতির মূলে ছিল তাঁর উৎক্রান্তিময় (transcendental) কবি-স্বভাব। বস্তুজগতের অপার বিস্তারের মধ্যে থেকেও অনায়াসে তা বস্তুজগতের জীবন-ভূমিতে সচেতন পরিক্রমা করে ফিরেছে। 'ক্ষুধিত পাষণ' গল্পও ব্যক্ত-কবির চেতনাভিসারের অহুর্ভাব আর স্মৃতি দিয়ে গড়া। এই কারণেই গল্পটি এমন অপরূপ সাংখ্য—কেবল তার ইন্দ্রিয়ানুগ-হয়েও-ইন্দ্রিয়াতীত রহস্যবাজনার দরুন। এইটুকুকেই আমরা বলেছি গল্পের আবহপ্রাধান্ত। কবি-কথায় সেই আবহ-উৎসের পরিচয় দিয়ে প্রসঙ্গ শেষ করব—সতেরো বছর বয়সে প্রথম বিলেতে যাবার মুখে কিছুদিন তিনি আমেদাবাদ-এ

ছিলেন ‘মেজলা’ সত্যেন্দ্রনাথের বাড়িতে। ‘মেজলা’ সেখানকার জজ,—জজের বাসাবাড়ি ছিল বাদশাহী প্রাসাদ শাহিবাগে। ছপুরবেলা কবি একলা বাড়িতে থাকতেন; বড় বড় ফাঁকা ফাঁকা ঘরগুলোতে ‘ভূতে পাওয়ার মতো’ ঘুরে বেড়াতেন। “সামনে প্রকাণ্ড চাতাল, সেখান থেকে দেখা যেত সবরমতী নদী হাঁটুজল লুটিয়ে নিয়ে এঁকে বেকে চলেছে বালির মধ্যে। চাতালটার কোথাও কোথাও চৌবাক্সার পাথরের গাঁথনিতে যেন ধবর জমা হয়ে আছে বেগমদের স্নানের আমিরিআনার।” এমন অবস্থায় “মনের মধ্যে প্রথম আভাস দিয়েছিল ক্ষুধিত পাষণের গল্লের।” কবির মনে হয়েছিল,—“সে আজ কত শত বংসরের কথা। নহবতখানায় বাজছে রমনচৌকি দিনরাত্রে অষ্ট-প্রহরের রাগিণীতে, রাত্তায় তালে তালে ঘোড়ার খুরের শব্দ উঠছে, ঘোড়সওয়ার তুর্কি কোঁজের চলেছে কুচকাওয়াজ, তাদের বর্শার কলায় রোদ উঠছে ঝঝকিয়ে। বাদশাহি দরবারের চারদিকে চলেছে সর্বনেশে কানাকানি ফুসফাস। অন্দরমহলে খোলাতলোয়ার হাতে হাব্‌সী খোজারা পাহারা দিচ্ছে। বেগমদের হারামে ছুটছে গোলাপ জলের কোয়ারা, উঠছে বাজুবন্ধ-কাঁকনের কনকনি। আজ স্থির দাঁড়িয়ে শাহিবাগ, ভুলে-যাওয়া গল্লের মত।”^{৭৭} শাহিবাগের বিবর্ণ পাণ্ডুরতার উপরে দাঁড়িয়ে সেই ভুলে-যাওয়া গল্লকে আবার জাগিয়ে তুলেছেন কবি।

‘নিশীথে’ গল্পটিতেও একই কবি-মনোদর্শ সফল রূপ পেয়েছে।^{৭৮} এই গল্পের পেছনে যে প্রাকৃত মানবিক অল্পভব রয়েছে, ‘মধ্যবর্তিনী’ গল্পে তার স্বন্দর প্রকাশ। শ্রুৎ-এর কাঠামোতেও এ দুয়ের মধ্যে সাদৃশ্য আছে। সম্তানহীনা রোগশীর্ণা প্রথমা স্ত্রী স্বামীকে আবার বিয়ে দিয়ে ফুলে-ফলে সমৃদ্ধ নূতন চরিতার্থতা দিতে চেয়েছিল। ‘মধ্যবর্তিনী’ গল্পে অনেক স্থখ-দুঃখ মহনের পরে দ্বিতীয়া স্ত্রী শৈলবালার মৃত্যুশেষে একদিন নিশ্চিতি রাতে নিবারণ এসে নিঃশেষে প্রথমা পত্নী হরস্বন্দরীর শয্যায় চুপ করে শুয়ে পড়ল। “হরস্বন্দরীও একটি কথা বলিল না। নিবারণও একটি কথা বলিল না। উহার পূর্বে

৫২। রবীন্দ্রনাথ—‘ছেলেবেলা’।

৫৩। শ্রীমুখময় মুখোপাধ্যায় ‘নিশীথে’ গল্পের সঙ্গে এডগার আলান পো-র ‘লিজিয়া’ (Ligeia) নামে চমৎকার গল্পটির ‘গভীর সাদৃশ্য’ খুঁজে পেয়েছেন। তাঁর মতে “দুই গল্পের বিষয়বস্তুর মধ্যে বেশ ঐক্য আছে, এবং ভাষার দিক দিয়েও কোন কোন জায়গার মিল খুঁজে পাওয়া যায়।”—সে মিল যে দূরান্তিত তা শ্রীমুখোপাধ্যায়ের পরবর্তী আলোচনা থেকেও বোঝা যায়। গল্পবস্তু এবং গল্পরসে দুই শিল্পীর ব্যক্তিক স্বাক্ষরের ছাপ সকল সংশয়ের অতীত। রবীন্দ্রনাথ পো-র গল্পটি পূর্বাধি পড়েছিলেন হয়ত; কিন্তু ‘নিশীথে’ গল্প ‘দেহে আর মনে প্রাণে’ তাঁর কবি-আত্মারই মৌলিক ভঙ্গল। [শ্রীমুখময় মুখোপাধ্যায়ের আলোচনার জন্য দ্রষ্টব্য তাঁর ‘রবীন্দ্র সাহিত্যের নবরাগ’ গ্রন্থে ‘রবীন্দ্রনাথ ও এডগার আলান পো’ প্রবন্ধ।]

যেদ্রুপ পাশাপাশি শয়ন করিত এখনও সেরূপ পাশাপাশি শুইল। কিন্তু ঠিক মাঝখানে একটি মৃত বালিকা শুইয়া রহিল তাহাকে কেহ লজ্জন করিতে পারিল না।”

‘নিশীথে’ গল্পে এই বাস্তব অমুভবেরই অতি-প্রাকৃত ফলশ্রুতি। ঐ নিতান্ত মনস্তাত্ত্বিক অমুভূতিকে একটু অতিরিক্ত দেনে, রহস্ত-দোলায়িত পরিবেশের নীহারিকা-বর্ণে ধূসর-কম্পিত করে দক্ষিণাব্যূর মধ্যে কবি এক অস্বাভাবিক উচ্ছন্নতার সৃষ্টি করেছেন। রাজির আবছায়ায় যার জন্ম, দিনের স্পষ্ট আলোকে তার কল্পনামাত্র লজ্জিত এবং ক্রুদ্ধ করে। অথচ এর স্বাভাবিকতা অস্বীকার করাও অসম্ভব,—ভূত নেই জেনেও যেমন অসম্ভব হয় অমাবস্তা নিশীথের অন্ধকারে পল্লীশ্মশানের পাশ দিয়ে যেতে যেতে গা-ছম্ছমিয়ে ওঠার নিরোধ করা।

অপেক্ষাকৃত দুর্বল হলেও ‘মণিহারী’ গল্পে একই শিল্পরূপ গড়ে তোলা হয়েছে। এইসব গল্প অতি-প্রাকৃত, কিন্তু গতানুগতিক অর্থ নেয়, অর্থাৎ ভৌতিক বা অলৌকিক চেতনা এদের মর্মগত নয়। তা আছে ‘গুপ্তধন’-এর মত গল্পে। কিন্তু সেখানেও তাত্ত্বিক পদ্ধতি এবং গোপন সংকেত ইত্যাদি অহুসরণ করে যক্ষপুত্রীর স্বর্ণ-গহবরে প্রবেশ করা পর্যন্তই যা-কিছু অলৌকিকতার ছাপ। পরবর্তী অংশে পাতালতলশায়ী মৃত্যুঞ্জয়ের পৃথিবী-বুড়ুকা ও রক্তাক্ত জীবন-পিপাসা গল্পটির পরিণামকে একান্ত প্রাকৃত মানব-রসে নিষিক্ত করেছে,—অলৌকিকতা-বুদ্ধি সেখানে জীবন-রসে সম্পূর্ণরূপে পরিস্রুত হয়ে উঠেছে। এই কারণেই প্রথম বিশি এমন মন্তব্যও করেছেন যে, রবীন্দ্রগল্পে অতি-প্রাকৃত গল্প একটিও নেই। আমবা লক্ষ্য করেছি,—গতানুগতিক অতি-প্রাকৃত প্রসঙ্গের রচনায় রবীন্দ্রনাথের উৎকৃষ্ট-ধর্মী কবি-স্বভাব এক নূতন শিল্প-প্রকরণের সৃষ্টি করেছে।

শিল্পী রবীন্দ্রনাথ বিশ্বগ-ভাব; জীবনের সকল পথে তাঁর অবাধ অভিসার,—পরস্পর-বিপরীত অভিজ্ঞতা-অমুভবের সকল ক্ষেত্রে তাঁর পদক্ষেপ অকম্পিত। প্রধানতঃ তিনি কবি, গীতিকবি। আর অমুভবের গভীর অতল-স্পর্শতাই গীতিকবির স্বভাবধর্ম। এমন অবস্থায় জীবনের হাশ্রোজ্জ্বল স্থলপথে তাঁর সহজ বিচরণ প্রায় অ-কল্পিত ঘটনা। তবু, অ-কল্পনীয়-ও তাঁর প্রতিভার স্পর্শে বাস্তব হয়েছে। রবীন্দ্র-ব্যক্তিত্বের মধ্যে একটি চির রসিক-পুরুষ আত্মগোপন করেছিলেন। প্রতিদিনের কথাবার্তায়, এমন কি প্রাণঘাতী রোগের সময়েও সেই সহজ রসিক মনের পরিচয় ক্ষণে ক্ষণে ঠিকুরে পড়েছে।” কাব্য-প্রবন্ধ-গল্পে-কথায় সেই রসিকতার স্পর্শ আয়াসহীন সহাসতায় জ্বলজ্বল করেছে। হাসির আবার রকমকের আছে। রবীন্দ্রনাথের হাস্যরসময় রচনায়

উইট-এর দীপ্তি এবং হিউমার-এর স্বচ্ছতাই কেবল ছিল না, বিজ্ঞ বা আটায়ার-এর তীব্র কষাঘাতও ছিল। ‘মানসী’ কাব্যে ‘বঙ্গবীর’ বা ‘নববঙ্গ-দম্পতির প্রেমালাপ’-এর মত কবিতা এর উৎকৃষ্ট উদাহরণ। ছোটগল্পের ক্ষেত্রে রবীন্দ্রনাথ কিন্তু সহজ হিউমার-এর পক্ষপাতী। ‘মুক্তির উপায়’-এর মত সরস গল্পে কবির মুখে জীবনের হাসি যেন শরৎকালের মধুর রৌদ্রের মত স্বচ্ছতায় ঝঙ্কক্ করছে। এই ধরনের সৃষ্টিরই পরিণতি হয়ত দেখতে পাই ‘পরশুরাম’-এ।

তাছাড়া উইট-এর আকাশ-চেরা না হলেও মন-আলো-করা বলক্ রয়েছে অনেক গল্পেরই এখানে-সেখানে ছড়িয়ে। সে-সব গল্প আবশ্যিকভাবে হাস্যরসাত্মক নয়,—কিন্তু বুদ্ধির আলো তাদের বিষয়-ভার লঘু করেছে, প্রট-এর আবছায়াক করেছে উজ্জ্বল। ‘তারাপ্রসন্নর কীর্তি’ নামক অপেক্ষাকৃত অসফল গল্পেও এই সহাসতা প্রট-নিরপেক্ষ এক সরসতার সৃষ্টি করেছে। তারাপ্রসন্ন লেখক, দাক্ষায়ণী তার স্ত্রী। এই গল্পেও লেখক দাম্পত্যরসের লোভনায় মধুরতা সৃষ্টি করেছেন,—সে মাধুর্য মর্মের গভীরতলশায়ী নয়, সহাস-চঞ্চল :—“অল্পরোধ করিয়া দাক্ষায়ণী মাঝে মাঝে স্বামীকে লেখা শুনিতেন, যতই না-বুঝিতেন ততই আশ্চর্য হইয়া যাইতেন। তিনি কৃত্তিবাসের রামায়ণ, কাশীদাসের মহাভারত, কবিকঙ্কণ চণ্ডী পড়িয়াছেন, এবং কথকতাও শুনিয়াছেন। সে-সমস্তই জলের মত বোঝা যায়, নিরঙ্কর লোকেও অনায়াসে বুঝিতে পারে, কিন্তু তাঁহার মতো এমন সম্পূর্ণ দুর্বোধ হইবার আশ্চর্য ক্ষমতা তিনি ইতিপূর্বে দেখেন নাই।

“তিনি মনে মনে কল্পনা করিতেন, এই বই যখন ছাপানো হইবে এবং কেহ এক অঙ্কর বুঝিতে পারিবে না তখন দেশভ্রম লোক বিশ্বাসে কিরূপ অভিভূত হইয়া যাইবে।”

এই বর্ণনায় দুর্বোধ্যতার প্রতি নির্বোধের অন্ধ আসক্তিকে ব্যঙ্গাঘাত করা হয়েছে, এমন কথা বলা যায় না। কিংবা,—“তারাপ্রসন্নের চারিটি সন্তান, চারই কণ্ঠ। দাক্ষায়ণী মনে করিতেন সেটা গর্ভদারিণীরই অক্ষমতা। এইজন্য তিনি আপনাকে প্রতিভাসম্পন্ন স্বামীর অত্যন্ত অযোগ্য স্ত্রী মনে করিতেন। যে-স্বামী কথায় কথায় এমন সকল দুর্লভ গ্রন্থ রচনা করেন, তাঁহার স্ত্রীর গর্ভে কণ্ঠ বই আর সন্তান হয় না। স্ত্রীর পক্ষে এমন অপটুতার পরিচয় আর কি দিব।” এই বর্ণনাকেও নিছক ‘হিউমার’ বলা চলে না। উভয় স্থলে যে রস-প্রকাশ পেয়েছে, তা তীব্র বিজ্ঞপের চেয়ে বেশ কিছু কম ঝাঁজালো, নিছক হিউমারের চেয়ে কিছু বেশি উজ্জ্বল। আর উভয় ক্ষেত্রেই এক সহাস দীপ্তির সঞ্চার ঘটেছে বুদ্ধি-তির্যক্ বাচন বিভ্রাসের দ্বারা।

কেবল লঘু রসের গল্পে নয়; নিতান্ত গুরুগম্ভীর সুরময় পরিবেশেও বুদ্ধির দোলা নাতিব্যাকোজ্জল সহাসতার আভাস সৃষ্টি করেছে। ‘জয়পরাজয়’ গল্পের গীতি-সুরভিত

বর্ণনাতেও কাব্য-নিকুঞ্জ-বনে অ-সমঝদার মস্ত পণ্ডিত-হস্তীর প্রবেশ-চিত্রে এরূপ একটি বুদ্ধি-সমৃদ্ধ বক্তোক্তির ব্যঞ্জনা রয়েছে। চিরন্তন নারী ও চিরন্তন নয়ের অনাদি দুঃখ এবং অনন্ত স্বপ্নের পাথার নিয়ে শেখর কবি অমরাপুরে চির সৌন্দর্যের নন্দন নিকেতন গড়ে তুলেছেন। এমন সময়ে সরস্বতীর কাব্য-কাননে প্রবেশ করলেন মহাপণ্ডিত পুণ্ডরীক—

“রাজা পরম সমাদরের সহিত কহিলেন,—এহি এ’হ।

কবি পুণ্ডরীক দম্ভভরে কহিলেন,—যুদ্ধং দেহি।”

কবিতার ভাষায় কবির দুঃখকে রবীন্দ্রনাথ এখানে ব্যঙ্গাত্মক ভাষণের উজ্জলতায় দোলা দিয়েছেন। রবীন্দ্রনাথের সহাস গল্প রচনাতেও কবি-কলার সহজ স্নিগ্ধতা রয়েছে।

৩। রবীন্দ্র-গল্পের দ্বিতীয় যুগ

এবারে আমরা রবীন্দ্র-গল্পের নতুন পর্যায়ে এসে পৌঁছেছি,—যেমন রূপে, তেমনি স্বাদেও পদ্মা-ঋতুর গল্পগুলি থেকে এদের অভিনবতা মৌলিক। পদ্মা-ঋতু বলতে বুঝি পদ্মা, তথা নদীমাতৃক বরেন্দ্র-পল্লীর প্রভাবিত কবি-মনোঋতুকে। আর নতুন ঋতুর কলস ফলতে শুরু করেছে, মনে করি, ‘নষ্টনীড়’ থেকে। কারণ হিশেবে আগেও বলেছি, ‘নষ্টনীড়’-পূর্ব কাল থেকেই বরেন্দ্র-বাংলার সঙ্গে কবির আত্মার যোগ শিথিল হয়েছে, শিলাইদহের কবি-তীর্থ সপরিবারে স্থানান্তরিত হয়েছে ভুবনভাঙা-স্বপ্নে,—রাড়ের লালমাটির প্রান্তরে। এই নতুন পর্যায়ে শুধু নদী-খোঁত পল্লীজীবনের সঙ্গেই যোগ কমল না,—অবস্থানগত নৈকট্যের সঙ্গে সঙ্গে নগর-বাংলার প্রতি যোগও বৃদ্ধি পেল। তাতে স্বজন-প্রকৃতির পার্থক্য যেটুকু ষটলো, স্বয়ং কবিই তার তুলনা-ক্রমিক আলোচনা করেছেন,—“My later stories have not got that freshness, though they have greater psychological value and they deal with problems. Happily I had no social or political problems before my mind when I was quite young. Now there are a number of problems of all kinds and they crop up unconsciously when I write a story I am very susceptible to environment and until and unless I am in the midst of a certain type of atmosphere I cannot produce any artistic work. During my youth whatever I saw appealed to me with pathos quite strong, and therefore, my earlier stories have a greater literary value because of their spontaneity. But now it is different. My stories of a later period have got the necessary technique, but I wish I could go back once more to my former life.”^{১১}

১১। প্রীতেন্দ্রগুপ্ত প্রকৃতির সঙ্গে সাক্ষাৎকারের বিবরণ—ডঃ ‘গল্পগুচ্ছ’ চতুর্থ খণ্ড (এই পরিচয়)। ‘Foreward’, ২৩ ফ্রেব্রুয়ারী, ১৯৩৬।

এই উক্তির বিষয়বস্তুকে কেবল তথ্যের দিক থেকে বিচার করলে দেখব,—

১। নূতন পর্যায়ে গল্পগুলোকে কবি টেকনিক-প্রধান গল্প বলেছেন,—আর সেই নূতন টেকনিক-এর উৎস হিসেবে গল্পগুলির ‘মনস্তাত্ত্বিক মূল’ ও সমস্তা-প্রধানতার কথাও উল্লেখ করেছেন।

২। এই নবীন আকৃতি ও প্রকৃতির কারণ হিসেবে তিনি আপন প্রতিভার একান্ত পরিবেশ-সচেতনতার কথা বলেছেন। কোনো বিশেষ পরিবেশের মধ্যে স্থিতি হতে না পারলে শিল্পশ্রুতি তাঁর পক্ষে অসম্ভব হত।

৩। প্রথম যুগের ছোটগল্পগুলোকে কবি নদীমাতৃক পল্লীজীবন-পরিবেশের সৃষ্টি বলে দাবি করেছেন ;—ঐ সব যৌবন-রচনায় সকল দেখা ও জানার অন্তরালে ছিল এক প্রবল আবেগভরা আবেদন। সে-যুগে কবির মনের সামনে কোনো সামাজিক বা রাজনৈতিক সমস্তা ছিল না।

৪। দ্বিতীয় পর্যায়ের গল্প-রচনার কালে জীবনের চারদিকে সব রকমের অসংখ্য সমস্তা জমা হয়েছিল। লিখবার সময়ে শিল্পীর অজ্ঞাতেও তারা ছোটগল্পের মধ্যে জায়গা করে নিয়েছে।

প্রথম ও দ্বিতীয় পর্যায়ের গল্প-সাহিত্যের স্বভাবগত বিভিন্নতার আলোচনায় এই কবি-সিদ্ধান্তের বিচার ও মূল্যায়ন বিশেষ প্রয়োজনীয়। এদিক থেকে প্রথমেই দেখি,—‘হিতবাদী’ যুগ থেকে ‘নটনীত’-পূর্ব বাংলাদেশের জীবনে কোনো সামাজিক বা রাষ্ট্রিক সমস্তা প্রধান হয়ে ছিল না—একথা কোনো অর্থেই সত্য নয়।

এই প্রসঙ্গে সমকালীন ইতিহাসের দীর্ঘ তথ্যপঞ্জী উদ্ধার করা বাহুল্য। কেবল স্মরণ করি, খ্রীষ্টীয় ১৮২১ থেকে ১৯০০ অবধি পর্যন্ত এই সময়ে ভারতের বিপ্লবাত্মক জাতীয় আন্দোলনের জন্ম-পূর্ব অগ্ন্যুত্তাপ প্রচণ্ডতম হয়ে উঠছিল। জাতীয় কংগ্রেসের জন্ম-উত্তর এবং বঙ্গ-ভঙ্গ আন্দোলনের সূচনা-পূর্ব এই যুগ বাংলাদেশে সমিধ সংগ্রহ আর অগ্নি আহরণের কাল। রবীন্দ্রনাথের ব্যক্তিমন-ও এবিষয়ে যে চরম অবহিত হয়েছিল তার শ্রেষ্ঠ ছোটগল্পিক প্রমাণ ‘মেঘ ও রৌদ্র’। এ-বিষয়ে পূর্বে আলোচনা করেছি। কেবল রাষ্ট্রিক অঘটন সম্বন্ধেই নয়, সমাজ, আচার, ধর্ম—জীবনের সকল দিকের সমস্তা ও অপূর্ণতা সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ এ-যুগে সম-সচেতন। প্রমাণ হিসেবে দেখি, ‘হিতবাদী’ পত্রিকায় প্রথম ছয়টি গল্প লিখবার একই সময়ে অকাল-বিবাহ নিয়ে প্রবন্ধও লিখেছিলেন। তাছাড়া, ছোটগল্প লেখার প্রথম পর্যায়েই চন্দ্রনাথ বসুর সঙ্গে প্রবন্ধ-বিতর্ক, ‘ইউরোপীয়ার ডায়েরি’-র ভূমিকা ও অপরাপর বিস্তার প্রবন্ধ লিখেছেন, যাতে সমকালীন জীবন-সমস্তার প্রতি কবির গভীর অবধানের পরিচয় স্পষ্ট হয়ে ওঠে। এ

বিষয়ের একটি লক্ষণীয় তথ্য, ‘সাধনা’ পত্রিকার একই সংখ্যায় “স্বীমজুর” নামে সংকলন-প্রবন্ধ ও ‘দালিয়া’ নামে ছোটগল্প বাহির হয়।”^{৫৬} প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় লিখেছেন, এর আগে স্বী-মজুরের সমস্তা নিয়ে আলোচনা হয়নি প্রায় একেবারেই। অর্থাৎ, এ-দেশে দুষ্কলনীয় সমস্তাদি নিয়ে কবি যখন ভাবছেন এবং লিখছেন,—তখনই—হয়ত একই লেখনী দিয়ে রচনা করেছেন ‘দালিয়া’-র মত স্বপ্ন-ঘেরা গল্প। “সাধনার যুগে রাজনৈতিক প্রবন্ধ”-ও কবি প্রচুর লিখেছেন স্বপ্রচুর জোরের সঙ্গে।^{৫৭} আর এ-সব রচনা কোনো আকস্মিক ঘটনার ফল নয়;—‘সাধনা’-যুগের সকল রচনার পেছনে কবি-আত্মার এক নিরন্তর অভিপ্রায়ের চোতনা জ্ঞাতে-অজ্ঞাতে আভাসিত হয়েছে। এই পত্রিকার প্রসঙ্গে কবি বলেছেন,—“মন ভাল থাকলে মনে হয় সমস্ত তার আমি একলা বহন করতে পারি। তখন মনে হয়, আমি দেশের কাজ করব এবং কৃতকার্য হব। তখন লোকের উৎসাহ এবং অবস্থার অনুকূলতা কিছুই আবশ্যক মনে হয় না, মনে হয় আমার কাজের পক্ষে আমি নিজেই যথেষ্ট। তখন এক এক সময়ে আমি নিজের খুব দূর ভবিষ্যতের যেন ছবি দেখতে পাই,—

“...আমি নিশ্চয় জানি, ‘আমার সাধনা কত না নিফল হবে।’ ক্রমে ক্রমে অল্পে অল্পে আমি দেশের মন হরণ করে আনব, নিদেন আমার দুচারটি কথা তার অন্তরে গিয়ে সঞ্চিত হয়ে থাকবে। এই কথা যখন মনে আসে, তখন আবার সাধনার প্রতি আকর্ষণ আমার বেড়ে ওঠে। তখন মনে হয় সাধনা আমার হাতের কুঠারের মত। আমাদের দেশের বৃহৎ সামাজিক অরণ্য ছেদন করবার জন্তে একে আমি ফেলে রেখে মরতে পড়তে দেব না, একে আমি বরাবর হাতে রেখে দেব।”^{৫৮}

‘সাধনা’-কে কবি তাঁর জাতি-সেবার সাধনায় হাতের হাতিয়ার রূপে অনুভব করেছেন,—‘সাধনা’র জন্তে কেবল প্রবন্ধ রচনার কালেই নয়, গল্প-কবিতা লিখবার সময়েও এই অনুভব একান্ত হয়েছিল নিঃসন্দেহে। জাতি-সেবা অর্থে কোনো আন্দোলন বা বিপ্লব সৃষ্টির কথা কবি ভাবেননি। তাঁর মনে হয়েছে,—“ক্রমে ক্রমে অল্পে অল্পে আমি দেশের মন হরণ করে আনব, নিদেন আমার দুচারটি কথা তার অন্তরে গিয়ে সঞ্চিত হয়ে থাকবে।” ‘সাধনা’-যুগের ছোটগল্পও ছিল এই অন্তর দিয়ে অন্তর স্পর্শ করতে চাওয়ার হাতিয়ার। ফল কথা, রবীন্দ্রনাথের পরিবেশ-সচেতন শিল্পি-আত্মা জাতি-সেবার প্রসঙ্গে সমকালীন জাতীয় জীবন-সমস্তার প্রতি অনবহিত ছিল না। প্রথম পর্যায়ে ‘গল্পগুচ্ছে’র বিষয়গত শ্রেণী-বিভাগ করলেও একথা স্পষ্ট হয়ে ওঠে। এই পর্যায়ে সামাজিক সমস্তামূলক

৫৬। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়—‘রবীন্দ্র জীবনী’ ১ম খণ্ড। ৫৭। ডঃ ভদ্র। ৫৮। রবীন্দ্রনাথ—‘ছিন্নপত্র’—পত্রসংখ্যা।

গল্পের সংখ্যাই বেশি। আর আমাদের সমাজে অসাম্যের কেন্দ্রে আছে নারী-নির্ধাতনের বিচিত্ররূপ। নানাভাবে এই একই বিষয়ের চারদিকে ঘিরে আছে ‘দেনাপাওনা’, ‘কল্লাল’, ‘তাগ’, জীবিত-ও মৃত’, ‘হুতা’, ‘মহামায়া’, ‘মদ্যবর্তিনী’, ‘সমাপ্তি’, ‘খাতা’, ‘প্রায়শ্চিত্ত’, ‘বিচারক’, ‘দিদি’, ‘মানভঞ্জন’, ‘দৃষ্টদান’ ইত্যাদি গল্প। তাছাড়া আরো বিচিত্র সামাজিক সংস্কার ও সমস্তার ছবি রয়েছে ‘বাবধান’, ‘সম্পত্তিসমর্পণ’, ‘মুক্তির উপায়’, ‘দান প্রতিদান’, ‘অনধিকার প্রবেশ’, ‘ঠাকুরদা’, ‘হুবুন্ধি’, ‘যজ্ঞেশ্বরের যজ্ঞ’ ইত্যাদি গল্প। রাজনৈতিক চেতনার ছাপ আছে ‘মেঘ ও রৌদ্র’ এবং ‘রাজটিকা’ গল্পে। যেসব গল্পে কোনো সূচিরহস্যী সামাজিক বা রাষ্ট্রিক সমস্তার ছবি আঁকেননি, তাদের মধ্যেও সমকালীন জীবনানুভবের ছায়া দুর্বল নয়। তাহলেও কবি বলেছেন, পদ্মাতীরের মরুভূমে লেখা গল্পগুলি লিখবার সময়ে কোনো সামাজিক বা রাজনৈতিক সমস্তা তাঁর চোখের ওপরে ছিল না। আর গল্পগুলিতেও দেখি, সমকালীন জীবন-জটিলতার ভার এড়িয়ে যাবার দিকেই কবির একান্ত ঝোঁক। ‘মেঘ ও রৌদ্র’ প্রসঙ্গে এ কথার বিস্তৃত আলোচনা করেছি।

কিন্তু এসব কথা থেকে এমন কথা প্রমাণিত হয় না যে, আলোচ্য যুগে কবি-মনের জীবন-চিন্তা অগভীর, অস্পষ্ট বা পল্লবচারা ছিল। আমলে সে-জীবনে বৈচিত্র্য আর জটিলতা দুইই ছিল; তুচ্ছ ভরে কবি তাদের প্রত্যক্ষও করেছিলেন। কিন্তু কবি-মনের সে ছিল এক অভিনব ঋতু, জীবনের বস্তুপুঞ্জকে পেরিয়ে যেখানে সব কিছুকেই প্রবল আবেগ (‘pathos quite strong’) ভবা আবেদনে ভরপুর করে তুলতে ইচ্ছে করে। কবি নিজেও বলেছেন,—“সেদিন কবি যে পল্লীচিত্র দেখেছিল নিঃসন্দেহ তার মধ্যে রাষ্ট্রিক ইতিহাসের আঘাত-প্রতিঘাত ছিল। কিন্তু তাঁর সৃষ্টিতে মানবজীবনের সেই সুখ-দুঃখের ইতিহাস, যা সকল ইতিহাসকে অতিক্রম করে বরাবর চলে এসেছে রুশিফ্রে পল্লী-পার্বণে, আপন প্রাত্যহিক সুখ-দুঃখ নিয়ে। কখনো বা যোগল রাজত্বে কখনো বা ইংরেজ রাজত্বে তার অতিসরল মানবদ্বন্দ্ব প্রকাশ নিত্য চলেছে। সেইটেই প্রতিবিম্বিত হয়েছিল গল্পগুচ্ছে, কোনো সমাজতন্ত্র নয় কেনো রাষ্ট্রতন্ত্র নয়।”^{১১} অর্থাৎ, এই পর্যায়ের গল্পে বিশেষ জীবনচ্ছবি নির্বিশেষ অনুভবের সুরতরঙ্গে রসায়িত হয়ে উঠেছে। বিশেষকে নিয়ে নির্বিশেষ লোকে পাড়ি দেবার,—সান্তকে অনন্তের প্রেক্ষা-তটে আত্মদান করবার মাধ্যম ছিল বরেন্দ্র-পরিবেশের জল-স্থল ব্যাপ্ত উদার অসীমতা। এই অর্থেই কবি তাঁর ইংরেজি-বাংলা আলোচনায় বলেছেন পদ্মাতীর থেকে চলে না এলে গল্পের সে ধারা, সে প্রকৃতি থামত না।

‘নষ্টনীড়’ থেকে নতুন যে ঋতু এল, দেহের দিক থেকে পুরো না হলেও মনের দিক থেকে তা সম্পূর্ণ পদ্মা-সঙ্গ-বিচ্যুত। এ বিষয়ের বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছি বর্তমান অধ্যায়েরই অন্তর্গত। এবার থেকে পদ্মা প্রকৃতির সেই পরিস্রবণকারী প্রভাব নেই। ফলে, বিশেষকৈ আর নির্বিশেষ রূপে নয়, বিশেষের সীমাতেই একান্ত খুঁটিয়ে দেখছেন কবি। তাই ‘নষ্টনীড়’ গল্পে হৃদয়াবেগের চেয়ে মনোবিকলন, গতির চেয়ে বিবৃতি, চলমানতার চেয়ে বিশ্লেষণ বেশি। এ’কেই কবি পূর্বের ইংরেজি আলোচনায় স্বতঃস্ফূর্তির (spontaneity) অভাব এবং টেকনিক-এর প্রাবল্য বলে উল্লেখ করেছেন। সামাজিক মানসিকতার বৈশিষ্ট্যে ‘নষ্টনীড়’ রবীন্দ্র-গল্পে আগাগোড়া অভিনব নয়। আমাদের অকরণ সমাজ-পরিবারে নারীর মর্যাদা ও স্বাভাবিক অধিকার ঘোষণায় রবীন্দ্রনাথ বিদ্রোহীর ভূমিকা গ্রহণ করেছেন ‘দেবীপাওনা’-র যুগ থেকেই। ‘ভাগ্য’ গল্পের শেষে তাঁর প্রচেষ্টাকে দুঃসাহসী বলে ইঙ্গিত করেছেন শ্রীপ্রভাত মুখোপাধ্যায়। প্রেমের জন্তে,—বিবাহিতা স্ত্রীর প্রতি আকুল মমতায় “জাত মানি না”, এমন কথা বলতে পারা সেকালে চরম বিপ্লবের পরিচায়ক ছিল। আর নায়ক হেমন্ত সেই দুঃসাহসী বাক্য উচ্চারণ করেছিল তার দোর্দণ্ড-প্রতাপ পিতৃদেবতার মুখের ওপরে। ‘কঙ্কাল’ এবং ‘প্রতিবেশিনী’ গল্পে বিবাহের দাম্পত্য সন্তোগের আকাঙ্ক্ষা অপরূপ সৌন্দর্য-কারুণ্য নিয়ে আত্মপ্রকাশ করেছে। ‘বিচারক’ গল্পে সেই প্রণয়-লিপ্সা বিধবা হেমশরীর জীবনে বারবনিতা মোক্ষদার বৌভংস পরিণামকে অব্যাহত করেছে, মোক্ষদার প্রতি কবি-আত্মার শ্রদ্ধা আর মমতা অকল্পনীয় সমাজ-দ্রোহের পর্যায়ে পৌঁচেছিল। ডঃ হরপ্রসাদ মিত্র শরৎসাহিত্যে এই প্রবণতারই পূর্ণ বিকাশ লক্ষ্য করেছেন সম্পূর্ণ সংগতভাবে।^{৩০} অতএব, তথাকথিত সমাজ-বিগর্হিত ঘটনা-চিত্রণের রবীন্দ্র-প্রয়াস এই গল্পে অভিনব নয়। ‘নষ্টনীড়’-এর যা-কিছু স্বকীয়তা, সে তার প্রকরণগত বৈশিষ্ট্য আর কবি-মনোভাবের অ-পূর্বতায়।

প্রথমে দেখি, সধবা নারীর প্রণয়বিস্তারের অপ্রত্যাশিত গতি এই গল্পের ভিত্তি হয়ে আছে। বন্ধিম-যুগ থেকে বিবাহের জীবন-সন্তোগ-বাসনা ও তার সামাজিক কলশ্রুতি সকল তীব্রতা-জটিলতার সঙ্গে চিত্রিত হয়েছে। তাছাড়া, ছোটগল্পেই কুমারী-প্রণয়ের বিচিত্র ছবি এঁকেছেন কবি ‘জয়পরাজয়’ বা ‘মহামায়া’র মত গল্পেও। কিন্তু স্বামি-সঙ্গ-বাসিনী সধবার অগ্রাসক্তি বাংলার সমাজ ও পরিবার-চেতনার পক্ষে আজও অক্ষমণীয় অপরাধ বলে বিবেচিত হয়। এরকম ঘটনা এখনো প্রায় দুঃস্বপ্নেরও অতীত। অথচ রবীন্দ্রনাথ যেভাবে এ-গল্পের বিস্তার ও পরিণতি ঘটিয়েছেন, তাতে সাধারণ অর্থে গল্পকে অপরাধ বা পাপ-চেতনাময় বলা চলে না। বস্তুত চারু অমল ও ভূপতিক

নিয়ে গড়া জীবনভূমিতে ঐসব গতানুগতিক শব্দ কেবল নিরর্থক নয় অবাবহার্যও। অথচ ‘নষ্টনীড়’ গল্পের চেয়ে বেশি সমাজ-সমস্তানূলক বাস্তবতাময় গল্পের কল্পনা করাও কঠিন।

রবীন্দ্রনাথের পক্ষে এমন অকল্পনীয় বাস্তব গল্পের সৃষ্টিও সম্ভব হয়েছিল কেবল তাঁর অবিচল কবি-প্রত্যয়েরই প্রভাবে। আপন কবি-অন্তঃকরণে তিনি নারী-পুরুষের দাম্পত্য সম্পর্কের এক নব-গীতা রচনা করেছিলেন। অগ্নাগ্ন নানা প্রসঙ্গের সঙ্গে ‘গল্পগুচ্ছে’ও ‘চোরাইধন’ গল্পে কবি তাঁর এই বিশ্বাসকে রূপ দিয়েছেন। “বিবাহটা চিরজীবনের পালাগান, তার ধূয়ো একটামাত্র, কিন্তু সংগীতের বিস্তার প্রতি দিনের নব নব পর্ষায়ে।” নায়িকা স্থনেত্রার দৈনন্দিন জীবনচরণের বর্ণনায় কবি এ কথার অর্থ অকুণ্ঠভাবে প্রকাশ করেছেন। আর কেবল স্ত্রীর পক্ষে নয়, পুরুষের পক্ষেও এ-কথা সমান সত্য। অভ্যাস আর অন্ধ আচরণের স্তর থেকে মুক্ত করে দাম্পত্যের মধ্যেও প্রেমকে চিরস্বাদু করে রাখতে গেলে প্রতিদিনের ভরা মন নিয়ে নিত্য নূতন করে স্ত্রীকে আবিষ্কার করতে হয় স্বামীকেও। যে তা পারে না, তার জীবনে আচার আর প্রয়োজনের তলায় প্রাণের অপমৃত্যু ঘটে। সেখানে নির্জীব দাম্পত্যের গায়ে জড়িয়ে থাকে গতানুগতিক অভ্যাসের অবসাদ। এমন অবস্থায়ও প্রাণ যেখানে মরেও মরে না, অন্তর্লীন অতৃপ্তিই সেখানে কেবল সার হয়। কোথাও-বা অশান্ত প্রাণ সমাজের মার্কামারা সীমার বাইরে ভয়ঙ্কর পথে পরিক্রমা করতে বেরায় জ্বাতে-অজ্বাতে।

এমন অবস্থাতেও আমাদের অধিকাংশ দম্পতি নিত্যদিনের জীবন-যাত্রায় প্রেমের পৃথক মূল্যকে স্বীকার করার কথা ভাবতেও পারেন না। বেশমন্ত্রের মূল্য দিয়ে এদেশের অসংখ্য পুরুষ ঘটা করে নারীদেহের ওপরে অধিকারের ছাপ এঁকে দেন। মাস্কলিক অহুষ্ঠান ও বিয়ের রাতের সানাই সেই জৈব অধিকারের সরব সাক্ষীর ভূমিকায় বিভ্রমিত হতে থাকে প্রতিদিন। আর নিশ্চাপ আচারের অন্ধতা নিয়ে ‘পতিদেবতা’রা কল্পনা করেন, একরাতে কেবল দুর্বোধ্য কয়টি মন্ত্র উচ্চারণের জোরেই নারীর দেহের সঙ্গে তার মন এবং আত্মাও চিরকালের জ্ঞাত হয়ে রইল। এই অপবাতে অধিকাংশ নারীপ্রাণ অসাড় হয়ে পড়ে। চাকুর অপরাধ হ’ল, ভূপতির উপেক্ষা ও গল্পমনস্ক ব্যস্ততার আঘাতেও তার জীবনরস-লিপ্সু নারী-প্রাণ মরে যায় নি,—অবসন্নতার উর্ধ্বে আপন মুক্তির আকাশ খুঁজে ফিরেছে। এখানেই ‘নষ্টনীড়’ গল্পের সামাজিক সমস্তা আর মনস্তাত্ত্বিক জটিলতারও শুরু।

এই জটিলতার আর একটি উপাদান সৃষ্টি করেছিল ভূপতি আর চাকুর অ-সম বয়স্কতা। দাম্পত্যের প্রতিষ্ঠা সমান-মর্মিতার দৃঢ়-ভিত্তিতে; হিন্দুশাস্ত্রের ভাবান্তেও স্ত্রী স্বামীর

সহযোগিতা। অথচ আমাদের গতানুগতিক বিবাহব্যবস্থায় বালিকাধুর সঙ্গে পরিণত-যৌবন যুবকের পরিণয়-বন্ধন অনেক সময় নাগপাশের মত দুঃসহ হয়। সে বীভৎসতার চিত্র ‘মানসী’ কাব্যের ‘নববন্ধুদম্পতির প্রেমালাপ’ কবিতায় তীব্র ব্যঙ্গের সুরে কবি প্রকাশ করেছিলেন তাঁর প্রথম যৌবনেই। ‘নষ্টনৌড়’ গল্পে দেখি, চারুর সম্পর্কে ভূপতির চিন্তা বিমূখ ছিল না। তাই বলে স্ত্রীর প্রতি তার আচরণকে সর্কোতুক স্নেহ বা করুণার পর্যায়ের ওপরেও স্থান দেওয়া চলে না। ভূপতি চারুকে শ্রদ্ধা করতে পারে নি;— অথচ ভালবাসার ঐটুকুই নিম্নতম ভিত্তি বা আশ্রয়। চারুর বয়স, সাধা, সাহিত্য-প্রীতি, সব কিছুকেই ভূপতি ছেলেমানুষি বলে করুণা-বিগলিত কৌতুকে এড়িয়ে গেছে,—যরং নিজেই অমল নামক আর একটি ‘ছেলেমানুষ’-কে জুটিয়ে এনেছে চারুর ‘জীবন-জীধন’ খেলার সঙ্গী হিসেবে। অবশেষে জীবন নিয়ে খেলতে গিয়ে এই দুটি সমবয়স্ক, সমান-মর্মান্বনরনারী জীবনের দুর্ভাগ্য জিজ্ঞাসার এক তুঙ্গশিখরে এসে পৌঁচেছে, যেখানে বাঙালির চিরকালের সমাজ-চিন্তা এক স্ববৃহৎ প্রশ্ন-চিহ্নের মুখে ‘হাঁ’ করে দাঁড়িয়েছে।

ভূপতির সর্বনাশের মধ্যে অমল যে অকথিত সমস্তার প্রলয়াক্কলিত হঠাৎ আবিষ্কার করলো, আর অমলের অকস্মাৎ অস্থগীনের প্রেক্ষাপটে চারু যে আত্ম-আবিষ্কার করলো, এ দুইকে দুর্নৈতিক বলবো কোন্ মুচতায়! স্ববৃহৎ গল্পের অতি সংক্ষিপ্ত সমাপ্তির মুখোমুখি দাঁড়িয়ে একটি কথাই কেবল বৃক্কি,—মানুষের মন বিচিত্র, জটিল, দুরবগাহ;—মানুষের যুগযুগ সঞ্চিত আদর্শবাদ ও বিবেকবুদ্ধির সব কিছু দিয়েও তার অতলান্ততার পরিমাপ হয় না। সেই অন্তহীন জিজ্ঞাসার সম্মুখে স্তব্ধ হয়ে, নম্রশিরে দাঁড়িয়ে পড়তে হয়;—মানুষের জীবনে অনন্ত-প্রাণকে প্রণাম করেই এই সমাপ্তিহীন রহস্যঘাত্তা সাক্ষ্য করতে হয়। ধাপে ধাপে স্বকল্পিত বর্ণনা ও বিশ্লেষণের বিঘ্নাসে জীবনের দেই সীমাহীন জিজ্ঞাসার প্রান্তরে বাংলা গল্পকে প্রথম টেনে এনেছে ‘নষ্টনৌড়’। এখান থেকেই মনো-বিকলনাশ্রিত আধুনিক বিজ্ঞান-এষণাময় জীবন-চিন্তার অগ্রস্রতি।

‘নষ্টনৌড়’-এ এই মনোবিকলন ও বিশ্লেষণ স্রষ্ট্রিত ঘটনা-পরম্পরার মধ্য দিয়ে এত বিস্তারিত এবং আমূল সম্পূর্ণ হয়েছে যে, এই গল্পের ছোটগল্প-স্ব স্বয়ংকেই কেউ কেউ ‘সংশয়’ প্রকাশ করেছেন। এ-স্বয়ংকে বিস্তারিত আলোচনা করেছি আগে ‘চোখের বালি’ ও ‘নষ্টনৌড়’-এর তুলনামূলক বিচারপ্রসঙ্গে।^{৩১} বস্তুত উপন্যাসের সঙ্গে ছোটগল্পের পার্থক্য পরিধির বিস্তার বা বিশ্লেষণের প্রকৃতি দ্বারা নির্ণীত হয় না। পূর্বের আলোচনায় দেখেছি, উপন্যাসের প্রসঙ্গে জীবন-চেতনার ‘entirety’-র ওপরে জোর দিয়েছেন Ralph Fox

এবং অগ্ন্যন্ত প্রায় সকল বিচারকের। আর ছোটগল্পের রসপরিষ্কৃতির ব্যাখ্যা করতে Poe জোর দিয়েছেন 'totality'-র ধারণার ওপরে। সাধারণভাবে শব্দার্থ দৃষ্টিতে পার্থক্য কিছু নেই, কিন্তু বিশেষার্থে আছে। 'Entirety' বলতে বুঝি আদি-অন্তে অ-ভঙ্গ ('unbroken'—'Shorter Oxford Dictionary') সম্পূর্ণতা। আর 'totality' কথাটি Poe যেভাবে ব্যবহার করেছেন, তাতে অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ-নিরপেক্ষ পরিণামী অখণ্ডতার কথাই বুঝি বিশেষভাবে। জানি, এ আলোচনা নিতান্ত স্থূল হবে, তবু 'নট্টনীড়'-প্রসঙ্গে এই অর্থ-পার্থক্যের প্রয়োগগত বিশিষ্টতা লক্ষ্য করে দেখব। এই গল্পে চারুর জীবন বর্ণনাকে 'entire',—আদি-অন্তে সম্পূর্ণ অভঙ্গ বলা চলে না। চারুর মধ্যে একটি বিশুদ্ধ নারী-সত্তা যেমন ছিল, তেমনি একটি সামাজিক চেতনা ও অবস্থানের প্রভাবকেও অস্বীকার করবার উপায় তার ছিল না। সে হিন্দু পরিবারের বিবাহিতা বধূ, যৌথপরিবারের কত্রী, হিন্দু সমাজের সামাজিক। এহেন অবস্থায় ভূপতির অবচেতন উপেক্ষার অন্তরাল বেয়ে অমলের সঙ্গে তার নবহুজ্জমান মন দেওয়া-নেওয়ার ধারা অপ্রতিহত বেগে চলতে পারত না। চারুর প্রতি অভিমান-ভরে অমল যখন মন্দাকে প্রশ্ন দিচ্ছিল, তখন স্বয়ং চারু ভূপতির কাছে এ-বিষয়ে অভিযোগ করেছিল। অমলের সম্পর্কে অতি-আসক্তি নিয়ে স্বামীর প্রতি অসংগত অবিচার করছে মন্দা, এমন কথাও ভেবেছিল, এমন কি মুখ ফুটে বলেও ছিল চারু। অথচ চারু যখন সেই সংগতির মাত্রা সহস্রগুণে ছাড়িয়ে যাচ্ছিল, তখন মন্দা অথবা পরিবারের আর কেউ, কিংবা পাড়ার কোনো প্রতিবেশিনী সে কথা নিয়ে কখনোই আলোচনা করেনি। কানামুসায় সে কথা পৌঁছায়নি চারুর কানে। এমন কি বিবাহিতা হিন্দুনারীর সংস্কারও চারুর মধ্যে গোপনে মাথা তোলেনি কখনো। তা যদি হত, তবে চারুর নারীসত্তা, সামাজিক অস্তিত্ব এবং বিবাহিত জীবনের কর্তব্য-সংস্কার মিলে যে সংঘাত ও আবর্ত সৃষ্টি করতে পারত, তার রক্তক্ষরা ছুড়ের আঘাতে চারুর আদি-অন্তে অভঙ্গ জীবনের পরিচয় অবিকার করতে পারতাম আমরা। উপন্যাসের জীবন-চেতনার পক্ষে বিস্তার অপরিহার্য কেবল এই আবর্ত-জটিলতায় বিদ্রু আশ্রয় সম্পূর্ণতার জ্ঞান। জীবন-বর্ণনার অভঙ্গ পূর্ণতা উপন্যাসের উপাদান; বিচার এবং বিশ্লেষণ ঔপন্যাসিকের হাতের হাতিয়ার। 'নট্টনীড়'-এ জীবনসমস্তার সেই অভঙ্গতা নেই, প্রয়োজন নেই বলেই সেই সূতাক্ষ বিচারেরও অভাব রয়েছে। অথচ অসম-মর্মী স্বামীর এড়িয়ে চলার পটভূমিতে সমাজকুণ্ঠিত পথে চারুর নারীত্বের অবাধ অভিসার একটানা স্রবের মতো অখণ্ডতা নিয়ে শেষ পরিণামের মুখে পৌঁচেছে;—Stevenson-এর ভাষায়, একের পর এক incidentগুলোর উত্থান-পতন 'notes of music'-এর মতো বেজে উঠেছে।

তাতে মনোবিকলন আছে, কিন্তু ঔপন্যাসিক অর্থে মনোবিশ্লেষণ নেই। প্রবল আকাজ্ঞা নিয়ে ভূপতি যেদিন চাকর ঘরে ছুটে এসেছিল শেষ আশ্রয় খুঁজবার জন্যে, শরৎচন্দ্রের ভাষায় তার বিশ্লেষণ করা যেত। ‘অভাগীর স্বর্গ’ গল্পে অভাগীর অন্তিম মুহূর্তে তার স্বামী রসিক বাঘের উপস্থিতি প্রসঙ্গে তিনি লিখেছেন,—“জীবনে যে স্ত্রীকে সে ভালবাসা দেয় নাই, অশনবসন দেয় নাই, কোনো গোঁজ খবর করে নাই, মরণকালে তাকে সে শুধু একটু পায়ের ধূলা দিতে গিয়া কাঁদিয়া ফেলিল। ভূপতি সম্বন্ধেও বলতে পারি,— জীবনে যে স্ত্রীকে ব্ৰহ্ম করলেও প্রজ্ঞা ও ভালবাসা দিতে পারেনি,—যার নারীমনের ‘অশন-বসন’ যোগাবার কথা কোনোদিন ভাবেওনি,—চরম রিক্ততার দিনে তারই কাছে পরম আশ্রয় ভিক্ষা করতে গিয়ে ভূপতিকে আঘাত-জর্জরিত হয়ে ফিরতে হল। এই ব্যাখ্যা আর মনোবিশ্লেষণ ঔপন্যাসিকের। রবীন্দ্রনাথ কখনো তা করেননি; করতে চাইলেও সফল হতেন না। তাঁর হাতের লেখনী ছোটগল্প-শিল্পীর, বর্ণনার মধ্যেও ইঙ্গিত এবং ব্যঙ্গনার বন্ধার পুরে দিয়ে খণ্ড-সীমিতের মধ্য থেকে অসীম অথঙের স্বরটুকু জাগিয়ে তোলার সাধনা তাঁর। গল্পের শেষ চারটি বাক্যে চাকর-ভূপতির কথোপকথনে সেই ব্যঙ্গনা, সেই স্বর অথঙ ঘনতা আয়ত্ত করেছে। ‘নষ্টনীড়’ আশ্চর্য সফল এক ছোটগল্প।

মনের খবরকে খুঁটিয়ে খুঁটিয়ে দেখে মনোবিকলনমূলক এমন সার্থক গল্প অনেক কয়টিই লেখা সহজ ছিল না। তাই এই পর্যায়ের সব গল্প সমান রসোত্তীর্ণ নয়। ‘ঔপন্যাসিক,’ ‘রাসমণির ছেলে,’ ‘পণরক্ষা’ প্রভৃতি আখ্যানমূলক এমন সব গল্প রয়েছে, যারা tale-এর পর্যায় উত্তীর্ণ হতে পারেনি। অবশ্য এই সব গল্পে মনস্তাত্ত্বিক সঙ্ক্ষিপ্তসাও নেই মোটেই। ‘মালাদান’ গল্পে আবার দেখি সেই মন দেখবার প্রয়াস। এই গল্পে কবি যেন নারী-মনের চিরস্তন রহস্তের অতলে ডুব দিয়েছেন। সেই অবচেতনতার গভীরে বসে একটু একটু করে নারীস্বের উষা-বিকাশকে প্রত্যক্ষ করেছেন, নিজের পৌরুষ-সিক্ত শিল্পি-আত্মা দিয়ে করেছেন উপভোগ। বঙ্কিমের ‘কপালকুণ্ডলা’ উপন্যাসে শ্যামাহন্দরী কপালকুণ্ডলাকে পুরুষ-স্পর্শমণির কথা বলেছিল। যতীনের মধ্যে সেই স্পর্শমণির ছোঁয়া পেয়েছিল কুড়ানির আজন্ম-আচ্ছন্ন নারী-আত্মা। ‘মালাদান’ গল্পকে সাধারণ অর্থে মনোবিকলনমূলক বলা চলে না, এতে যা আছে তা মন-উন্মোচন। অপক্লপ কাব্য-কৌশলে রবীন্দ্রনাথ কুড়ানির নিদ্রিত মনকে ভাঁজে ভাঁজে খুলে দেখেছেন;—খুলতে খুলতে আহ্নদয় পান করেছেন সেই মধু-সৌরভ। এই গল্পের এক বৃন্তে যেন দুটি ফুল ফুটেছে,—তারারোমাঙ্গ আর বাস্তব দিয়ে গড়া। তবু কবি বৃষ্টি শেষ রক্ষা করতে পারলেন না। কুড়ানির হঠাৎ হারিয়ে যাওয়ার সঙ্গে কাহিনী শেষ করতে পারলে তার ছোটগল্প-ধর্ম অক্ষুণ্ণ থাকতে পারত। কিন্তু

আধ্যানের লোভ কবিকে পেয়ে বসেছিল। তাই ছোটগল্প শেষ হবার পরেও গল্প যেখানে শেষ হল, সেখানে মাধুর্ষ আছে, কারুণ্য আছে, ব্যঙ্গনাও আছে। কিন্তু কবির ভাষায়, গল্প শেষে ‘শেষ হয়ে হইল না শেষ’—ছোটগল্প গুণের এই অমুভবটি সর্বান্ব্যাপক হয়ে থাকেনি। সমাপ্তির পূর্ণচ্ছেদ ছোটগল্পের চির-অশেষতার রহস্যধর্মকে ধরে রাখতে না পেরে অনেকটা যেন ফিকে করে দিয়েছে।

এই যুগের ‘কর্মকল’ গল্পটি লিখেছিলেন ফরমায়েস-এর তাগিদে—কুস্তলীন পুরস্কারের জগৎ প্রতিযোগিতা প্রসঙ্গে। কুস্তলীন তেলের কোম্পানী প্রায় প্রতি বছর একটি গল্পকে শ্রেষ্ঠ পুরস্কার দিতেন ; গল্পের মধ্যে নিতান্ত প্রাসঙ্গিকভাবে কুস্তলীনের দেলখোস তেলের উল্লেখ থাকবে—এইটুকুই ছিল একমাত্র শর্ত। এই গল্পটির উৎকর্ষ বিষয়ে অনেকে সন্দেহ প্রকাশ করেছেন। কিন্তু সংঘাত-সংশয়ের গতিশীল ভঙ্গিতে লেখা এই রচনায় একটি নাটকীয় আবহময় পরিবেশ সৃষ্ট হতে পেরেছে। পরবর্তী কালে কবি এর সম্ভাবহার করেছিলেন ‘কর্মকল’ গল্পকে ‘শোধবোধ’ নাটকে রূপান্তরিত করে (১৩৩১ বাংলা সাল)।

৪। রবীন্দ্র-গল্পে ‘সবুজপত্র’র যুগ

দ্বিতীয় পর্যায়ের রবীন্দ্র-গল্পধারাতে আবার এক নতুন প্রকৃতি বিকশিত হতে লাগল ‘সবুজপত্র’ পর্যায় থেকে। প্রমথ চৌধুরীর সম্পাদনায় ১৩২১ বাংলা সালের ২৫শে বৈশাখ রবীন্দ্র-জন্মদিনে ‘সবুজপত্র’র প্রথম প্রকাশ। মাস কয় আগে কবির নোবেল পুরস্কার প্রাপ্তির খবর ঘরে-বাহরে অপার চাঞ্চল্য সৃষ্টি করেছিল। ‘সবুজপত্র’ প্রকাশের মাসেক পরে নতুন চাঞ্চল্যের সঙ্গে বিভীষিকা নিয়ে এল বিশ্বব্যাপী প্রথম মহাসমর। নোবেল পুরস্কার লাভ কবির পক্ষে অমিশ্র আনন্দের কারণ হয়নি, দুঃখের অভিঘাত-ও সে বয়ে এনেছিল। শান্তিনিকেতনে দেশবাসীর সম্বন্ধনার উত্তরে কবি নিজে একথা বলেছিলেন,—তার পরের আঘাত তাঁর পক্ষে ছিল আরো অস্বস্তিকর। . অতীতকে তাঁর পরিবেশ-সচেতন জীবন-প্রিয় চেতনা মহাযুদ্ধের আঘাতেও আনুল চকিত হয়ে উঠেছিল। ‘মহাযুদ্ধের ভবিষ্যৎ’ এবারে অনায়াসে কবির সঙ্কিতসার মুখোমুখি এসে দাঁড়াল। তাতেই ঘটলো কবি-প্রকৃতির এক নতুন পরিচয়ের প্রকাশ। রবীন্দ্রনাথ শুধু কবি ছিলেন না,—তিনি কবি-মনীষী। একেবারে প্রথম বয়স থেকেই তাঁর কাব্য-কবিতাতেও গভীর উপলব্ধির সঙ্গে জ্ঞান-মনোবার অচ্ছেদ্য পরিণয় বন্ধন ঘটেছিল। ‘প্রভাত সংগীতের’ ‘অনন্ত জীবন,’ ‘অনন্ত মরণ’ কবিতায় কবির এই বৈভব-হয়েও-অবৈভব স্বভাবের প্রথম সংশয়হীন প্রকাশ।

“যতবর্ষ বেঁচে আছি ততবর্ষ মরে গেছি

মরিতেছি প্রতি পলে পলে

জীবন্ত মরণ মোরা, মরণের ঘরে থাকি

জানিনে মরণ কারে বলে।”—

—‘অনন্ত মরণ’ কবিতার একটুকরো এই অংশ।

পরে কবি বলেছেন এই সব কবিতায় উপলব্ধির নিবিষ্টতার চেয়ে একটা মত প্রকাশ করার ঝোঁক বেশি ছিল। তা হলেও প্রথম যৌবনেই শিল্পীর প্রাণের প্রবণতা যে বিশেষ পথ ধরে চলেছিল, সেখানে জ্ঞান-বিজ্ঞানের অভিজ্ঞার পথ বেয়ে এসে উপলব্ধির সিদ্ধান্ত হয়েছে স্পষ্ট ব্যক্তনাময়: “জীবন্ত মরণ মোরা, মরণের ঘরে থাকি জানিনে মরণ কারে বলে।”

জানার সঙ্গে অশুভবকে, মনীষার সঙ্গে উপলব্ধিকে প্রাণের একই বন্ধনে বেঁধে একান্ত মিলিয়ে নিয়ে চলার সাধনাই ধাপে ধাপে বিকশিত হয়েছে রবীন্দ্র-স্বজন-ধারায়। ‘সোনার তরী’-‘চিত্রা’র ‘সমুদ্রের প্রতি’, ‘বহুধারা’, এমন কি ‘মানস সুন্দরী’ কবিতাতেও এই দুই উপাদানের পরিণয় বন্ধন কবির আত্মিক গ্রন্থি, বন্ধনে চিরস্থায়ী হয়ে উঠেছে। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় প্রথমোক্ত কবিতাটিকে বাংলা সাহিত্যের প্রথম বিজ্ঞান-বিষয়াশ্রিত রসোত্তীর্ণ কবিতা বলেছেন। ‘সোনার তরী’-‘চিত্রা’ কাব্যে যে কবি-মনীষা জ্ঞান-পথের পথিক, ‘টেনবেশ’-যুগে নতুন পথ পরিবর্তন করে সে আধ্যাত্মিক ভাবনা ও বিশ্ব-চিন্তার অভিযাত্রী হয়েছিল। ‘সবুজপত্র যুগের’ গল্পগুলি ‘বলাকা’ কাব্যাক্তুর সমসাময়িক। সেইকালে জ্ঞান-বিজ্ঞান-দর্শন-আধ্যাত্মিকতার সকল পথ ঘুরে কবির উপলব্ধির নৌকো জীবনের ঘাটে ঘাটে ফিরে এবার পরিণতির তীর্থ-মন্দিরের অভিযাত্রী হয়েছে। এখানে বলবত্তম মনীষা অখণ্ডতম উপলব্ধির সঙ্গে হরগৌরী সম্মিলনে বাঁধা পড়েছে। এবারে কবির লেখায় কি গড়ে, কি পড়ে, কি উপলব্ধি-গল্প-প্রবন্ধে, সর্বত্র এক অপূর্ণ আলোকের দীপ্তি ঠিকরে পড়েছে। এ যেন নিজের শক্তিকে সম্পূর্ণ জানতে পারার প্রশান্ত প্রত্যয়ের আকাশে সহজ-স্বপ্ন বুদ্ধির ধারালো বিদ্যুৎ-বলক। এই সময় থেকে কবির মুখের কথা কেবল বাচ্যার্থকে নয়, ব্যঙ্গার্থকেও ছাড়িয়ে গেছে;— প্রকাশশৈলী একই সঙ্গে হয়ে উঠেছে তীব্র ধারালো,—এবং সাংকেতিক। বিশ্বসম্মান লাভের দায়িত্ব স্বীকার করে এবং বিশ্ব-বিপর্যয়ের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে কবি-আত্মাও এই পথ দিয়ে তার জীবন-জিজ্ঞাসাকে প্রাণের উত্তাপ নিয়ে অখণ্ড সম্পূর্ণ করে দেখতে চাইছিল। তাই ভাবার মধ্যে দূরবাসিনী যেমন ছিল, তেমনি প্রবল ছিল বুদ্ধিদীপ্ত তীব্রতা আর তির্যক ভঙ্গীও। কলে, এই সময়কার রচনাপ্রবাহ বিশেষ করে চেতনাকে আঘাত যত করে, আন্দোলিত

করে তার চেয়ে বেশি,—প্রায় আমূল। ‘সবুজপত্র’-যুগের কবিতা ও প্রবন্ধের মত ছোটগল্পেও কবি-মনের এই নব প্রকৃতি প্রকাশ-প্রকরণকে নতুন রূপ দিয়েছিল।

‘সবুজপত্র’ প্রকাশিত প্রথম গল্প ‘হালদার গোষ্ঠী’ (বৈশাখ, ১৩২১)। একদিক থেকে ‘নষ্টনীড়’-এর (১৩০৮ সাল) সঙ্গে এই গল্পের যোগ আছে। আমাদের গতানুগতিক অন্ধ জীবনযাত্রার ফলকে সত্ত্বজাগ্রত নারী-ব্যক্তিত্বের নবজন্ম-পীড়াকেই কবি চারুর মধ্যে একটু একটু করে ধাপে ধাপে এঁকেছেন। ‘হালদার গোষ্ঠী’ গল্পে সেই বেদনা-যন্ত্রণারই উন্টোপিঠ আঁকা হয়েছে লাহিত-পৌরুষ বনোয়ারীর অজ্ঞেয় ব্যক্তিত্বের মধ্যে। এক দিক থেকে ‘সবুজপত্র’-যুগের সব কয়টি গল্পই পুরাতন প্রসঙ্গ। সেই দেনাপাওনা নিয়ে বধূর ওপরে অত্যাচার [‘হৈমন্তী’], অথবা বিয়ের রাতে গমনগাঁটির হিশাব নিয়ে বরপক্ষের নির্লজ্জ গৃহুতা [‘অপরচিতা’], ধর্মাধিকারী গুরুর গোপন লালসাবৃত্তি [‘বোষ্টমী’], কিংবা পারিবারিক আভিজাত্য ও অন্ধ ঐতিহ্য-গৌরবের দস্তে নারী-পুরুষ-নির্বিবেচনাকে ব্যক্তিত্বের —প্রাণধর্মের অকথা নিখাতন [‘জীর পত্র’ এবং ‘হালদার গোষ্ঠী’] ইত্যাদি। কিন্তু সব গল্পেই পুরাতন জীবনের পাতায় নতুন প্রত্যয়ের ছবি এঁকেছেন কবি,—নবীন প্রাণের তুলি দিয়ে। ‘সবুজপত্র’ বন্ধিমের ‘বঙ্গদর্শন’ের পরে প্রথম বিদ্রোহী বাংলা সাহিত্য-পত্র। এর সকল বিদ্রোহ ছিল গতানুগতিকতার বিরুদ্ধে, বুদ্ধি-বর্জিত বিশ্বাসের অন্ধকারে পোষমানা জীবনকে কোনো রকমে টিকিয়ে রাখার বিরুদ্ধে,—শান্তির নামে নির্জীবতার কৃত্রিম সাধনার বিরুদ্ধে। ‘সবুজপত্র’-সম্পাদক প্রমথ চৌধুরী এই বিদ্রোহের দূত হিশাবেই বাংলা সাহিত্যে চিরস্মরণীয়।

“বাংলার মন যাতে বেশি ঘুমিয়ে না পড়ে” সেই চেষ্টা করাই ‘সবুজপত্র’ের অগতম লক্ষ্য বলে প্রথম সংখ্যাতেই উল্লিখিত হয়েছিল।

এই ঘুমিয়ে পড়া মনের বিরুদ্ধেই ‘সবুজপত্র’-যুগের রবীন্দ্র-মনের ছিল শ্রেষ্ঠ অভিযান। ঘরে-পরে মাহুধের যা কিছু দুর্ভোগ আর দুর্গতি সেদিন দেখা গিয়েছিল, সব কিছুর পেছনেই গতানুগতিক জীবনচরণের অন্ধতাকে প্রত্যক্ষ করেছিলেন কবি। প্রাণের গতিপথকে সংস্কার ও অর্থহীন আদর্শবাদের খাঁচায় সে পুরে রাখে। বিশেষ করে সেকালের বাংলাদেশের জীবনযাত্রায় প্রতিফলিত চিরকালে সেই খাঁচার ছবি আঁকলেন ‘সবুজপত্র’ের প্রথম সংখ্যায় প্রকাশিত ‘বিবেচনা ও অবিবেচনা’ প্রবন্ধে :—খাঁচা ভাঙবার শক্তি-ব্যাকুল আহ্বান জানালেন ঐ একই সংখ্যায় প্রকাশিত ‘সবুজের অভিযান’ কবিতায়। এ-সময়কার গল্পগুলোতেও আছে খাঁচায় বদ্ধ থাকার তীব্র যন্ত্রণা, অথবা খাঁচা ভেঙ্গে বেরিয়ে আসার দৃষ্ট সাধনা। ‘বিবেচনা ও অবিবেচনা’ প্রবন্ধে কবি লিখেছিলেন—“প্রাণের স্বাভাবিক প্রবৃত্তি এই যে, সমস্তকেই সে পরখ করিয়া দেখে। নতুন অভিজ্ঞতার

পথ ধরিয়া সে আপনার অধিকার বিস্তার করিয়া চলিতে চায়। প্রাণ দুঃসাহসিক বিপদের ঠোকর খাইলেও সে আপনার জয়যাত্রার পথ হইতে সম্পূর্ণ নিরস্ত হইতে চায় না। কিন্তু তাহার মধ্যে একটি প্রবীণও আছে, বাধার বিকট চেহারা দেখিবামাত্রই সে বলে, কাজক্ষি! বহু পুরাতন যুগ হইতে পুরুষাত্মক যত কিছু বিপদের তাড়না আপনার ভয়ের সংবাদ রাখিয়া গিয়াছে তাহাকে পুঁথির আকারে বাঁধাইয়া রাখিয়া একটি বৃদ্ধ তাহারই খবরদারি করিতেছে। নবীন প্রাণ এবং প্রবীণ ভয়, জীবের মধ্যে উভয়েই কাজ করিতেছে। ভয় বলিতেছে, ‘রোস রোস’, প্রাণ বলিতেছে, ‘দেখাই যাক্ না!’

“অতএব, এই প্রবীণতার বিরুদ্ধে আমরা আপত্তি করিবার কে? আপত্তি করিও না। তাঁহার বৈঠকে তিনি গদীয়ান হইয়া থাকিবেন, সেখান হইতে তাঁহাকে আমরা নড়িয়া বসিতে বলিব এমন বেআদব আমরা নই। কিন্তু প্রাণের রাজ্যে তাঁহাকেই একেশ্বর করিবার যখন যড়যন্ত্র হয় তখনই বিদ্রোহের ধ্বজা তুলিয়া বাহির হইবার দিন আসে।”^{১০}

‘সবুজপত্র’ কবিতা ও প্রবন্ধের মত গল্প-উপন্যাসেও কবি এই বিদ্রোহের ধ্বজা ধরে বেঁচেছেন। ‘সবুজের অভিযান’ প্রবীণের ভয়-মুক্ত নবীন প্রাণের অভিযান ‘হালদার গোষ্ঠী’র বনোয়ারী সেই প্রথম অভিযাত্রী, প্রাণের দাবিতে হালদার পরিবারের প্রাবীণ্যের খাঁচা থেকে যে চিরকালের জগে মুক্ত হয়ে চলে গেছে।

‘নষ্টনীড়’-এর মত গল্পে ব্যক্তি-স্বাতন্ত্র্যের পূজায় কবি দুঃসাহসিকতার পরিচয় দিয়েছেন। কিন্তু এবারে তিনি বিদ্রোহী, আর সে বিদ্রোহের শিল্পমূর্তি রচনা করেছে তাঁর পরিণতম শিল্পি-মনীষা। তাই এই গল্পে ব্যক্তিত্বের স্বধর্ম ও স্বরূপ উন্মোচন বিস্ময়কর কাব্যগুণে মণ্ডিত :—

“প্রেমের নিবিড়তায় সকলের তো প্রয়োজন নাই; সংসারের ছোটো কুনুকের মাপের বাঁধা বরাদ্দে অধিকাংশ লোকের বেশ চলিয়া যায়। সেই পরিমিত ব্যবস্থায় বৃহৎ সংসারে কোনো উৎপাত ঘটে না। কিন্তু, এক-এক জনের ইহাতে কুলায় না। তাহারা অজ্ঞাত পক্ষিষাবকের মত কেবল মাত্র ডিমের ভিতরকার সংকীর্ণ খাণ্ড রসটুকু লইয়া বাঁচে না, তাহারা ডিম ভাঙিয়া বাহির হইয়াছে, নিজের শক্তিতে খাণ্ড আহরণের বৃহৎ ক্ষেত্র তাহাদের চাই। বনোয়ারী সেই ক্ষুধা লইয়া জন্মিয়াছে, নিজের প্রেমকে নিজের পৌরষের দ্বারা সার্থক করিবার জন্ত তাহার চিন্ত উৎসুক, কিন্তু যে দিকেই সে ছুটিতে চায় সেই দিকেই হালদার গোষ্ঠীর পাকা ভিত; নড়িতে গেলেই তাহার মাথা ঠুকিয়া যায়।”

এ বর্ণনায় প্রাণকে অমুভব করার কবি-শক্তির নূলে রয়েছে প্রাণভেদী বৌদ্ধিক (intellectual) অশুদ্ধ-ষ্টির বিদ্রাঘ দীপ্তি। এই বৌদ্ধিক অমুভব-ঋদ্ধতার গুণেই

এ-যুগের রচনা তির্যক্, এমন কি সাংকেতিকও হয়ে উঠেছে। ষাধন-ভাঙার বিদ্রোহী স্বরেও সকল গল্পের সাধারণ:সাধর্ম্য। বিভিন্ন যন্ত্রের আধারে জীবনের একই স্বর ধ্বনিত হয়েছে এই সময়কার সকল গল্পে। নিজের পৌরুষের মূল্য দিয়ে নিজের প্রেমকে সম্পূর্ণ করে তোলার স্বযোগ না পেয়ে ক্ষুব্ধ হয়েছিল বনোয়ারীর প্রাণ, তার বিদ্রোহী আত্মা হালদার গোষ্ঠীর খাঁচা ভেঙে তবেই শান্ত হতে পেরেছিল। এই বিদ্রোহের স্বর তীব্রতম হয়ে আছে 'স্ত্রীর পত্র'-তে। সাতাশ নম্বর মাখন বড়াল লেনের মেজবো মৃণাল পনেরো বছরের দাম্পত্য জীবনের অন্ধকূপ থেকে পালিয়ে এসে সমুদ্রের ধারে দাঁড়িয়ে প্রথম জানতে টুপেপেরেছে,—“আমার জগৎ এবং জগদীশ্বরের সঙ্গে আমার অণু সঙ্গও আছে।” মাখন বড়াল লেনের ডিমের খোলস বিদীর্ণ করে তাই মৃণালের নূতন অভিযান অনন্তের পথে, যেখানে সে-জেনেছে,—“মীরাবাইও তো আমারই মত মেয়েমানুষ ছিল—তার শিকলও ত কম ভারী ছিল না, তাঁকে ত বাঁচবার জন্তে মরতে হয়নি। মীরাবাই তার গানে বলেছিল,—‘ছাড়ুক বাপ, ছাড়ুক মা, ছাড়ুক যে যেখানে আছে, মীরা কিন্তু লেগেই রইল, প্রভু—তাতে তার যা হবার তা হোক।’ এই লেগে থাকাই তো বেঁচে থাকা।”

এ কেবল বিদ্রোহ নয়—একসঙ্গে বিপ্লব ও বিপ্লব-শাস্তি। প্রাণের তপ্ত রক্তধারা দিয়েই এই শাস্তিময় উচ্চারণ করেছেন কবি,—শাস্তির অছিলায় প্রাবীণ্যের মত জরা-মরতাকে প্রশ্রয় দেননি। বিদ্রোহ কেবল ভাঙা নয়, ভাঙার পরে গড়ে তোলাও। বরং গড়বার জন্তেই যে-ভাঙা, তাইত সার্থক বিপ্লব! মৃণাল যদি কেবল আক্রোশের বশেই মাখন বড়াল লেনের খাঁচা ভেঙে আসত, তা হলে তার মধ্যে প্রাণের পরাভবই ঘটত—যে প্রাণের স্বাভাবিক ধর্মই হচ্ছে,—কবি বলেছেন,—“নূতন নূতন অভিজ্ঞতার পথ ধরিয়া আপনার অধিকার বিস্তার” করা। অসত্যের কৃত্রিম জড়তা কাটিয়ে মৃণাল সত্যের সঙ্গে লেগে রইল,—সেই “লেগে থাকাইত বেঁচে থাকা”।

‘নটনৌড়ের জীবন-জিজ্ঞাসা বিরাট প্রল-চিহ্নের সামনে থমকে দাঁড়িয়েছে। ‘স্ত্রীর পত্র’র শিল্পী সেই প্রশ্নের জবাব দিয়েছেন; তাই এই পর্ষদের গল্পগুলি যেখানে এসে থাম্‌লো, সেখানে জিজ্ঞাসা-চিহ্নের রহস্ত-ব্যঞ্জনা নেই,—আগে-পিছে রয়েছে অন্তহীন পথ-চিহ্নের অসীম সংকেত। ‘বোষ্টমী’ গল্পে সেই সংকেত আরো স্পষ্ট, উজ্জল। বোষ্টমী যে খাঁচা ভেঙেছে, সে গুরুবুদ্ধি ও অন্ধ সংস্কারের;—অন্ধ আত্মদ্রবেরও। অপরূপ সুন্দরী ছিল আনন্দী, তা ছাড়া স্বামীর মৌন-গভীর প্রাণের অজস্র দাম্‌শ্য লাভ করেছিল যৌবনের নবউন্মেষিত প্রভাতে। অত-পাওয়া,—মূল্য না দিয়ে পাওয়া, তার নিজের মনকে কেবল নিজের ভেতরই ঠেলে ঠেলে দিচ্ছিল। ডিমের কুহুম খোলসের ভেতরে জমে জমে যাচ্ছিল। বাইরেকে দেখবার, তাকে যোগ্য মূল্য দেবার সাধ এবং সাধা আচ্ছন্ন হয়েছিল সেদিন

আনন্দীর মধ্যে ;—তার “গোপাল আসিয়া দেখিল, তখনো তাহার জন্ম ননী তৈরি নাই, তাই সে রাগ করিয়া চলিয়া গেছে।” ছেলেকে কোলে পেয়ে আনন্দী মা হতে পারেনি ; ছেলেকে অন্যদের হারিয়ে তার অতৃপ্ত মাতৃস্থ উদ্বাহ দুরন্ত শিশুর মত লাফিয়ে উঠেছিল। আনন্দীর ছেলেই নিজের মৃত্যু দিয়ে তার আত্মদরের ডিমের খোলস বিদীর্ণ করে দিয়ে গেল। তাই গুরু যেদিন আনন্দীর স্নান-সিক্ত দেহ-সৌন্দর্যের উল্লেখ করেছিলেন, সেদিন আর সে ঘরে থাকতে পারেনি। তার স্বামী তার মনটা একরকম করে দেখে নিয়েছিল,—তবু হয়ত তারা একসঙ্গে ঘর করতে পারত ; কিন্তু সে ঘর আনন্দী নিজে হাতে ভেঙে দিয়ে এসেছে। কারণ, পৃথিবীতে দুটি মানুষ তাকে ভালবেসেছিল ;—ছেলে আর স্বামী। আনন্দী বলেছে,—“সে ভালবাসা আমার নারায়ণ, তাই সে মিথ্যা সহিতে পারিল না। একটি আমাকে ছাড়িয়া গেল। একটিকে আমি ছাড়িলাম। এখন সত্যকে খুঁজিতেছি, আর ফাঁকি নয়।”

রবীন্দ্রনাথের নিজের উক্তি থেকেই জানা যায় এই বোষ্টমী তাঁর বাস্তব অভিজ্ঞতার সৃষ্টি। আনন্দী আসলে কবির শিলাইদহ জমিদারির অধিবাসিনী সর্বথেষ্টী। কবিকে বোষ্টমী ‘গৌর’ বলতো—প্রণাম করতো,—তাঁর ‘প্রসাদ’ও পেত। অপর কেউ তার জীবনের ইতিহাস জানত না।

কবি নিজে বলেছেন,—“বোষ্টমী অনেকখানিই সত্য।...শেষ অংশটায় কিছু বদল করেছি। বোষ্টমী যে গুরুকে ত্যাগ করেছিল সেটা সত্য নয়—সংসার ত্যাগ করেছিল বটে।”^{৩৩} সেই চোখে-দেখা বাস্তবে-জানা ঘটনাকে মনের মাধুরি মিশিয়ে কবি রচনা করেছেন,—ঠিক উল্টো করে। এই পর্যায়ের গল্পগুলিকে পূর্ববর্তী রচনার তুলনায় পূর্ণাঙ্গ ছোটগল্প বলা চলে কি না, তাতে সন্দেহ আছে। কিন্তু সৃষ্টি হিশেবে এরা অনবদ্য। মাঝে মাঝে মনে হয়, গল্পের নাম করে এ-যেন কবির আত্ম-সৃষ্টি। প্রতীচ্য প্রবন্ধ-শিল্পী মতে তাঁর বিচিত্র বিষয়ক ‘Essais’ গ্রন্থের ভূমিকায় বলেছিলেন, “আমিই আমার গ্রন্থের বিষয়বস্তু।” আলোচ্য পর্যায়ের গল্পগুচ্ছের শিল্পী রবীন্দ্রনাথও একথা বলতে পারতেন। বিচিত্র গল্পের প্রত্যেক আশ্রয় করে নিজের সমসাময়িক মনের প্রাবীণ্য-বিদ্রোহ ও প্রশান্ত সত্যলাভের আকাজ্জকে খুঁটিয়ে খুঁটিয়ে রূপ দিয়েছেন কবি ;—এইসব খোদাই-চিত্রে বুদ্ধির হাতিয়ার চালিয়েছে শিল্পীর প্রাণের হাত। কোথাও বা কেবল মুক্তি,—কোথাও মুক্তির সঙ্গে প্রশান্তির সিদ্ধি ; কোথাও বিদ্রোহ,—কোথাও কেবল সয়ে যাওয়া।

‘পয়লা নম্বর’-এর অনিলা অনেক দুঃখে সেই মুক্তির পথ খুঁজে পেয়েছিল,—তার দুপাশে ছিল মাথা ঠুকবার দুই দেয়াল। একপাশে নিজের স্বামী, আর একপাশে

সিতাংশুমোলি। জীবনের চোরাগলিতে কোনো দেয়ালের আঁচড়ই সে লাগতে দেয়নি প্রাণের গায়ে। তার মুক্তি আকাশচারী বিহঙ্গমের। ‘শেষের রাত্রি’ যেন ‘পয়লানস্বর’ আর ‘বোষ্টমী’র উল্টো পিঠ। আনন্দীকে জাগিয়েছিল তার ছেলের মৃত্যু,—মণিকে কী যতীন জাগতে দিলো নিজের মৃত্যুর মধ্য দিয়ে? নিজের স্বামীকে জাগাতে পারেনি অনিলা কোনোদিন,—কিন্তু দূর থেকে সিতাংশুমোলিকে আমূল নাড়া দিয়েছিল সে। যতীন মাসীর প্রাণের ঢলাল, কিন্তু মণির রুদ্ধ মনের দ্বারে মাথাকুটে মরেছে তার ভালবাসা। মৃত্যুর মধ্য দিয়ে মুক্তি এল কী যতীনের জীবনে? ‘শেষের রাত্রি’র ভাষায় ‘লিপিকা’র স্বর,—তার প্রাণে ‘লিপিকা’র রহস্ত-অপার সংকেত। গল্প নয়,—‘শেষের রাত্রি’ গতে-লেখা কবি-জীবনের গান।

মৃত্যুর মধ্য দিয়ে যতীনের প্রাণ খাঁচা-মুক্ত হয়েছিল কিনা, জানা নেই। কিন্তু ‘হৈমন্তী’ গল্পের নায়িকা সেই মুক্তির সাধনাতেই নিঃসংশয়ে সিদ্ধ হয়েছে। হৈমন্তী সন্দেহে তার স্বামী বলেছিল,—“এই গিরিনন্দিনী সতেরো বৎসরকাল অন্তরে-বাহিরে কত বড়ো একটা মুক্তির মধ্যে মাহুষ হইয়াছে। কি নির্মল সত্যে ও উদার আলোকে তাহার প্রকৃতি এমন ঋজু শুভ্র ও সবল হইয়া উঠিয়াছে। তাহা হইতে হৈম যে কিরূপ নিরতিশয় ও নিষ্ঠুর রূপে বিচ্ছিন্ন হইয়াছে এতদিন তাহা আমি সম্পূর্ণ অহুভব করতে পারি নাই।” কিন্তু সত্যের উদার জীবন-ভূমি থেকে উচ্ছিন্ন হয়ে আকণ্ঠ মিথ্যার গভীরে প্রোথিত থেকেও হৈমন্তী মিথ্যাকে কোনোদিন বেড়ে উঠতে দেয়নি নিজের জীবনে। নীরব আত্মদান, মৌন কঠোর সংযমের মধ্যে তার ধীর প্রশান্ত জীবনাবসানের দ্বার দিয়ে মিথ্যার জগৎ থেকে মৃত্যুর অক্ষয় সত্যে যেন সে আবার পুনঃপ্রতিষ্ঠিত হয়েছে।

‘অপরীচিভা’ গল্প আবার যেন ‘হৈমন্তী’র উল্টোপিঠ। মিথ্যার জালে ধরা পড়ে হৈমন্তী মৃত্যুর মধ্যে মুক্তি পেয়েছিল। শত্ৰুনাথ সেনের কন্যা কল্যাণী জীবনেই মিথ্যার বস্ত্রভূমিকে অস্বীকার করে আপন কল্যাণ-ব্রতের সত্য ভূমিকায় অনায়াসে প্রতিষ্ঠিত হয়েছে।

কিন্তু এই ধরনের তুলনা ও আলোচনা অশেষ হওয়া উচিত নয়। অন্তত এই ধরনের বিচারে পৃথক পৃথক গল্পের শিল্প-স্বাভাব্যতার পূর্ণ পরিচায়ন অসম্ভব। তবে অত আলোচনার শেষে পুরাতন বক্তব্যকেই আবার স্পষ্ট করে নিতে হয় আলোচ্য যুগে রবীন্দ্রনাথ পদ্মা-ঋতুর তুলনায় প্রত্যক্ষ জীবন-সংযোগবিহীন। তাই যে-জীবনকে মনের চোখে দেখেছেন,—প্রাণ দিয়ে জীবনের যে ভাপ এবং স্বপ্না অহুভব করেছেন,—মনগড়া গল্পের ছাঁচে সেই মনের আকৃতিকেই রূপ দিয়েছেন একে একে। ‘মনগড়া’ বলতে এখানে বুঝি এমন সৃষ্টি, কবির মনোজগতেই যাদের জন্ম, অবস্থান এবং বিলয়। ‘বোষ্টমী’ গল্পে বস্তুর তলানি স্বাক্ষরেও তাকে মনের মত করতে গিয়ে একেবারে উল্টে দিয়েছেন কবি,—একথা লক্ষ্য

করেছি। তাই বলছিলাম, এই সব গল্পে মনে মনে নিজের মনকেই সৃষ্টি করেছেন শিল্পী ; যে-মন, তিনি নিজেই বলেছেন, একান্ত পরিবেশ-সচেতন। সেই স্বজনশৈলীর বিশেষ প্রকরণই ধরা পড়েছে এই সব গল্পের দোহে ।

‘সবুজপত্র’র গল্প লেখা শেষ হয়ে গিয়েছিল ১৩২৪ বাংলা সালে,—সবশুদ্ধ দশটি গল্পের প্রথম ‘হালদার গোষ্ঠী’।—শেষ, ‘পাত্র ও পাত্রী’। তার পরেই এল নতুন ‘কথা’র ঝাঁক ; কেবল আকারে নয় স্বাদের প্রকারেও এরা অভিনব। কবি কিন্তু নিছক আকারের কথা ভেবেই তাদের নতুন নামকরণ করতে চেয়েছেন ‘কথিকা’। প্রমথ চৌধুরীকে এক চিঠিতে লিখেছিলেন, “আমার লেখাটির কি নাম দেব ভেবে পাই নে। ‘পুরানো শোক’ বোধ হয় চলতে পারে। ছোট ছোট গল্পকে ‘কথাহু’ না বলে ‘কথিকা’ বলা যেতে পারে। ‘গল্প-স্বল্প’ বলতে ক্ষতি কি ?”^{৩৪}

এই সব স্বল্প গল্পও ‘সবুজপত্র’ ঋতুর ফসল ; ধরা আছে ‘লিপিকা’ গ্রন্থে (১৩২৮), ‘লিপিকা’র আলোচনা গল্পের পর্যায়ে ফেলে পূর্বাচার্যরা কেউ ই স্পষ্ট করে করতে চাননি ; বরং সকলেই প্রায় একবাক্যে, এবং সংগত কারণেই, বলেছেন ‘লিপিকা’ একখানি উৎকৃষ্ট কাব্য। রবীন্দ্রনাথ নিজে ‘পুনশ্চ’-র ভূমিকায় স্বীকারোক্তি করেছেন, গল্পকবিতা লিখবার প্রথম চেষ্টা তিনি করেছেন ‘লিপিকা’-তেই ; সাহসের অভাবে তাকে পণ্ডে পংক্তিবদ্ধ করা হয়ে ওঠেনি।

‘লিপিকা’য় সংকলিত রচনাগুচ্ছ-বিমিশ্র স্বভাবের ; রসস্বাদুতার অনুসারেই সম্ভবত তাদের তিনটি ভাগে সাজানো হয়েছে ; কালের অহুক্রমে নয়। প্রথম ভাগের চৌদ্দটি রচনার সম্পর্কেই গদ্যকবিতা-ধর্মিতার দাবি সাধারণভাবে গ্রাহ্য বলে মনে হয়। দ্বিতীয় ভাগের সাতটি লেখার মধ্যে প্রথম সংকলিত ‘গল্প’ ছাড়া বাকি কয়টি গল্পের স্বাদুতাবহ। তৃতীয় ভাগের ১৮টি রচনার ^{৩৫} অনেক কয়টিতে গল্পের উপাদান থাকলে স্বাদের পার্থক্য আছে। এই গুচ্ছের একটি রচনা ‘স্বর্গ-মর্ত’ নাটকের সংলাপিক ভঙ্গিতে লেখা ; ডঃ স্কুয়ার সেন তাতেও গািলিকতার উপাদান নির্দেশ করেছেন।^{৩৬}

গল্পের উপাদান বলতে খুব ভাসা ভাসা ভাবে হলেও প্রট-এর কথাই মনে আসে,—কথা-বস্তুর স্বাদ যার মূল হতে উৎসারিত। কবিতা,—সে গদ্যকবিতাও যদি হয়, এবং

৩৪। রবীন্দ্রনাথ ‘চিঠিপত্র’-৫। প্রমথ চৌধুরীকে লেখা পত্র সংখ্যা ৮০।

৩৫। ‘লিপিকা’র সংকলিত রচনা সংখ্যা ৩৮ ; রবীন্দ্র রচনাবলীতে (২৬) একটি কথিকা অন্তর্ভুক্ত ‘সংযোজন’ রূপে আছে।

৩৬। স্কুয়ার সেন—‘রবীন্দ্রনাথের গল্পে রূপক ও রূপকথা’। ডঃ চাকচক্ষু ভট্টাচার্য (সঃ) ‘শত-বার্ষিক জয়ন্তী উৎসর্গ’।

এই উক্তির বিষয়বস্তুকে কেবল তথ্যের দিক থেকে বিচার করলে দেখব,—

১। নূতন পর্ষায়ের গল্পগুলোকে কবি টেকনিক-প্রধান গল্প বলেছেন,—আর সেই নূতন টেকনিক-এর উৎস হিসেবে গল্পগুলির ‘মনস্তাত্ত্বিক মূল’ ও সমস্তা-প্রধানতার কথাও উল্লেখ করেছেন।

২। এই নবীন আকৃতি ও প্রকৃতির কারণ হিসেবে তিনি আপন প্রতিভার একান্ত পরিবেশ-সচেতনতার কথা বলেছেন। কোনো বিশেষ পরিবেশের মধ্যে স্থিতি হতে না পারলে শিল্পশৃষ্টি তাঁর পক্ষে অসম্ভব হত।

৩। প্রথম যুগের ছোটগল্পগুলোকে কবি নদীমাতৃক পল্লীজীবন-পরিবেশের সৃষ্টি বলে দাবি করেছেন;—ঐ সব যৌবন-রচনায় সকল দেখা ও জ্ঞানার অন্তরালে ছিল এক প্রবল আবেগভরা আবেদন। সে-যুগে কবির মনের সামনে কোনো সামাজিক বা রাজনৈতিক সমস্তা ছিল না।

৪। দ্বিতীয় পর্ষায়ের গল্প-রচনার কালে জীবনের চারদিকে সব রকমের অসংখ্য সমস্তা জমা হয়েছিল। লিখবার সময়ে শিল্পীর অজ্ঞাতেও তারা ছোটগল্পের মধ্যে জায়গা করে নিয়েছে।

প্রথম ও দ্বিতীয় পর্ষায়ের গল্প-সাহিত্যের স্বভাবগত বিভিন্নতার আলোচনায় এই কবি-সিদ্ধান্তের বিচার ও মূল্যায়ন বিশেষ প্রয়োজনীয়। এদিক থেকে প্রথমেই দেখি,—‘হিতবাদী’ যুগ থেকে ‘নষ্টনীড়’-পূর্ব বাংলাদেশের জীবনে কোনো সামাজিক বা রাষ্ট্রিক সমস্তা প্রধান হয়ে ছিল না—একথা কোনো অর্থেই সত্য নয়।

এই প্রসঙ্গে সমকালীন ইতিহাসের দীর্ঘ তথ্যপঞ্জী উদ্ধার করা বাহুল্য। কেবল স্মরণ করি, খ্রীষ্টীয় ১৮৯১ থেকে ১৯০০ অব্দ পর্যন্ত এই সময়ে ভারতের বিপ্লবাত্মক জাতীয় আন্দোলনের জন্ম-পূর্ব অগ্রদূতপ্ৰাণ প্রচণ্ডতম হয়ে উঠছিল। জাতীয় কংগ্রেসের জন্ম-উত্তর এবং বঙ্গ-ভঙ্গ আন্দোলনের সূচনা-পূর্ব এই যুগ বাংলাদেশে সমিধ সংগ্রহ আর অগ্নি আহরণের কাল। রবীন্দ্রনাথের ব্যক্তিমন-ও এবিষয়ে যে চরম অবহিত হয়েছিল তার শ্রেষ্ঠ ছোটগল্পিক প্রমাণ ‘মেঘ ও রৌদ্র’। এ-বিষয়ে পূর্বে আলোচনা করেছি। কেবল রাষ্ট্রিক অঘটন সম্বন্ধেই নয়, সমাজ, আচার, ধর্ম—জীবনের সকল দিকের সমস্তা ও অপূর্ণতা সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ এ-যুগে সম-সচেতন। প্রমাণ হিসেবে দেখি, ‘হিতবাদী’ পত্রিকায় প্রথম ছয়টি গল্প লিখবার একই সময়ে অকাল-বিবাহ নিয়ে প্রবন্ধও লিখেছিলেন। তাছাড়া, ছোটগল্প লেখার প্রথম পর্ষায়েই চন্দ্রনাথ বসুর সঙ্গে প্রবন্ধ-বিতর্ক, ‘মুরোপযাত্রীর ডায়েরি’-র ভূমিকা ও অপরাপর বিস্তার প্রবন্ধ লিখেছেন, যাতে সমকালীন জীবন-সমস্তার প্রতি কবির গভীর অবধানের পরিচয় স্পষ্ট হয়ে ওঠে। এ

বিষয়ের একটি লক্ষণীয় তথ্য, ‘সাধনা’ পত্রিকার একই সংখ্যায় “স্বীমজুর” নামে সংকলন-প্রবন্ধ ও ‘দালিয়া’ নামে ছোটগল্প বাহির হয়।”^{৬৬} প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় লিখেছেন, এর আগে স্বীমজুরের সমস্তা নিয়ে আলোচনা হয়নি প্রায় একেবারেই। অর্থাৎ, এ-দেশে দুষ্কলনীয় সমস্তাদি নিয়ে কবি যখন ভাবছেন এবং লিখছেন,—তখনই—হয়ত একই লেখনী দিয়ে রচনা করেছেন ‘দালিয়া’-র মত স্বপ্ন-ঘেরা গল্প। “সাধনার যুগে রাজনৈতিক প্রবন্ধ”-ও কবি প্রচুর লিখেছেন সুপ্রচুর জোরের সঙ্গে।”^{৬৭} আর এ-সব রচনা কোনো আকস্মিক ঘটনার ফল নয়;—‘সাধনা’-যুগের সকল রচনার পেছনে কবি-আত্মার এক নিরন্তর অভিপ্রায়ের দোতনা জ্বালা-জ্বালাতে আভাসিত হয়েছে। এই পত্রিকার প্রসঙ্গে কবি বলেছেন,—“মন ভাল থাকলে মনে হয় সমস্ত তার আমি একলা বহন করতে পারি। তখন মনে হয়, আমি দেশের কাজ করব এবং কৃতকার্য হব। তখন লোকের উৎসাহ এবং অবস্থার অনুকূলতা কিছুই আবশ্যক মনে হয় না, মনে হয় আমার কাজের পক্ষে আমি নিজেই যথেষ্ট। তখন এক এক সময়ে আমি নিজের খুব দূর ভবিষ্যতের যেন ছবি দেখতে পাই,—

“...আমি নিশ্চয় জানি, ‘আমার সাধনা কত না নিখল হবে।’ ক্রমে ক্রমে অল্পে অল্পে আমি দেশের মন হরণ করে আনব, নিদেন আমার দুচারটি কথা তার অন্তরে গিয়ে সঞ্চিত হয়ে থাকবে। এই কথা যখন মনে আসে, তখন আবার সাধনার প্রতি আকর্ষণ আমার বেড়ে ওঠে। তখন মনে হয় সাধনা আমার হাতের কুঠারের মত। আমাদের দেশের বৃহৎ সামাজিক অরণ্য ছেদন করবার জন্তে একে আমি স্কেলে রেখে মরচে পড়তে দেব না, একে আমি বরাবর হাতে রেখে দেব।”^{৬৮}

‘সাধনা’-কে কবি তাঁর জাতি-সেবার সাধনায় হাতের হাতিয়ার রূপে অমূল্য করেছেন,—‘সাধনা’র জন্তে কেবল প্রবন্ধ রচনার কালেই নয়, গল্প-কবিতা লিখবার সময়েও এই অমূল্য একান্ত হয়েছিল নিঃসন্দেহে। জাতি-সেবা অর্থে কোনো আন্দোলন বা বিপ্লব সৃষ্টির কথা কবি ভাবেননি। তাঁর মনে হয়েছে,—“ক্রমে ক্রমে অল্পে অল্পে আমি দেশের মন হরণ করে আনব, নিদেন আমার দুচারটি কথা তার অন্তরে গিয়ে সঞ্চিত হয়ে থাকবে।” ‘সাধনা’-যুগের ছোটগল্পও ছিল এই অন্তর দিয়ে অন্তর স্পর্শ করতে চাওয়ার হাতিয়ার। ফল কথা, রবীন্দ্রনাথের পরিবেশ-সচেতন শিল্পি-আত্মা জাতি-সেবার প্রসঙ্গে সমকালীন জাতীয় জীবন-সমস্তার প্রতি অনবহিত ছিল না। প্রথম পর্যায়ে ‘গল্পগুচ্ছে’র বিষয়গত শ্রেণী-বিভাগ করলেও একথা স্পষ্ট হয়ে ওঠে। এই পর্যায়ে সামাজিক সমস্তামূলক

৬৬। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়—‘রবীন্দ্র জীবনী’ ১ম খণ্ড। ৫৭। স্রঃ উদেব। ৫৮। রবীন্দ্রনাথ—‘হিল্লগড়’—পত্রসংখ্যা।

গল্পের সংখ্যাই বেশি। আর আমাদের সমাজে অসাম্যের কেন্দ্রে আছে নারী-নির্ধাতনের বিচিত্ররূপ। নানাভাবে এই একই বিষয়ের চারদিকে ঘিরে আছে ‘দেনাপাওনা’, ‘ককাল’, ‘তাগ্য’, জীবিত^{১০} মৃত’, ‘সুভা’, ‘মহামায়া’, ‘মধ্যবর্তিনী’, ‘সমাপ্তি’, ‘ধাতা’, ‘প্রায়শ্চিত্ত’, ‘বিচারক’, ‘দিদি’, ‘মানভঞ্জন’, ‘দৃষ্টদান’ ইত্যাদি গল্প। তাছাড়া আরো বিচিত্র সামাজিক সংস্কার ও সমস্তার ছবি রয়েছে ‘ব্যবধান’, ‘সম্পত্তিসমর্পণ’, ‘মুক্তির উপায়’, ‘দান প্রতিদান’, ‘অনধিকার প্রবেশ’, ‘ঠাকুরদা’, ‘দুবুন্ধি’, ‘যজ্ঞেশ্বরের যজ্ঞ’ ইত্যাদি গল্পে। রাজনৈতিক চেতনার ছাপ আছে ‘মেঘ ও রৌদ্র’ এবং ‘রাজটিকা’ গল্পে। যেসব গল্পে কোনো সূচিরস্বায়ী সামাজিক বা রাষ্ট্রিক সমস্তার ছবি আঁকেননি, তাদের মধ্যেও সমকালীন জীবনানুভবের ছায়া দুর্বল নয়। তাহলেও কবি বলেছেন, পদ্মাতীরের মরশুমে লেখা গল্পগুলি লিখবার সময়ে কোনো সামাজিক বা রাজনৈতিক সমস্তা তাঁর চোখের ওপরে ছিল না। আর গল্পগুলিতেও দেখি, সমকালীন জীবন-জটিলতার ভার এড়িয়ে যাবার দিকেই কবির একান্ত ঝোঁক। ‘মেঘ ও রৌদ্র’ প্রসঙ্গে এ কথার বিস্তৃত আলোচনা করেছি।

কিন্তু এসব তথ্য থেকে এমন কথা প্রমাণিত হয় ন’ যে, আলোচ্য যুগে কবি-মনের জীবন-চিন্তা অগতীর, অস্পষ্ট বা পল্লবচারী ছিল। আমলে সে-জীবনে বৈচিত্র্য আর জটিলতা দুইই ছিল; দু’চোখ ভরে কবি তাদের প্রত্যক্ষও করেছিলেন। কিন্তু কবি-মনের সে ছিল এক অভিনব ঋতু, জীবনের বস্তুপুঞ্জকে পেরিয়ে যেখানে সব কিছুকেই প্রবল আবেগ (‘pathos quite strong’) ভরা আবেদনে ভরপুর করে তুলতে ইচ্ছে করে। কবি নিজেও বলেছেন,—“সেদিন কবি যে পল্লীচিত্র দেখেছিল নিঃসন্দেহ তার মধ্যে রাষ্ট্রিক ইতিহাসের আঘাত-প্রতিঘাত ছিল। কিন্তু তাঁর সৃষ্টিতে মানবজীবনের সেই সুখ-দুঃখের ইতিহাস, যা সকল ইতিহাসকে অতিক্রম করে বরাবর চলে এসেছে রুধিক্ষেত্রে পল্লী-পার্শ্বে; আপন প্রাত্যহিক সুখ-দুঃখ নিয়ে। কখনো বা মোগল রাজত্বে কখনো বা ইংরেজ রাজত্বে তার অতিসরল মানবত্ব প্রকাশ নিত্য চলেছে। সেইটেই প্রতিবিম্বিত হয়েছিল গল্পগুচ্ছে, কোনো সমাজতন্ত্র নয় কেনো রাষ্ট্রতন্ত্র নয়।”^{১১} অর্থাৎ, এই পর্যায়ের গল্পে বিশেষ জীবনছবি নির্বিশেষ অশ্রুভবের স্রবতরঙ্গে রসায়িত হয়ে উঠেছে। বিশেষকে নিয়ে নির্বিশেষ লোকে পাড়ি দেবার,—সামন্তকে অনন্তের প্রেক্ষা-তটে আন্বাদন করবার মাধ্যম ছিল বরেন্দ্র-পরিবেশের জল-স্থল ব্যাপ্ত উদার অসীমতা। এই অর্থেই কবি তাঁর ইংরেজি-বাংলা আলোচনায় বলেছেন পদ্মাতীর থেকে চলে না এলে গল্পের সে ধারা, সে প্রকৃতি থামত না।

‘নষ্টনীড়’ থেকে নতুন যে ঋতু এল, দেহের দিক থেকে পুরো না হলেও মনের দিক থেকে তা সম্পূর্ণ পদ্মা-সঙ্গ-বিচ্যুত। এ বিষয়ের বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছি বর্তমান অধ্যায়েরই অন্তর্গত। এবার থেকে পদ্মা প্রকৃতির সেই পরিশ্রবণকারী প্রভাব নেই। ফলে, বিশেষকৈ আর নির্বিশেষ রূপে নয়, বিশেষের সীমারেই একান্ত খুঁটিয়ে দেখছেন কবি। তাই ‘নষ্টনীড়’ গল্পে হৃদয়াবেগের চেয়ে মনোবিকলন, গতির চেয়ে বিবৃতি, চলমানতার চেয়ে বিশ্লেষণ বেশি। এ’কেই কবি পূর্বের ইংরেজি আলোচনায় স্বতঃস্ফূর্তির (spontaneity) অভাব এবং টেকনিক-এর প্রাবল্য বলে উল্লেখ করেছেন। সামাজিক মানসিকতার বৈশিষ্ট্যে ‘নষ্টনীড়’ রবীন্দ্র-গল্পে আগাগোড়া অভিনব নয়। আমাদের ‘অকরণ সমাজ-পরিবারে নারীর মর্যাদা ও স্বাভাবিক অধিকার ঘোষণায় রবীন্দ্রনাথ বিদ্রোহীর ভূমিকা গ্রহণ করেছেন ‘দেবীপাওনা’-র যুগ থেকেই। ‘ত্যাগ’ গল্পের শেষে তাঁর প্রচেষ্টাকে দুঃসাহসী বলে ইঙ্গিত করেছেন শ্রীপ্রভাত মুখোপাধ্যায়। প্রেমের জন্তে,—বিবাহিতা স্ত্রীর প্রতি আকুল মমতায় “জাত মানি না”, এমন কথা বলতে পারা সকালে চরম বিপ্লবের পরিচায়ক ছিল। আর নায়ক হেমন্ত সেই দুঃসাহসী বাক্য উচ্চারণ করেছিল তার দোঁদগু-প্রতাপ পিতৃদেবতার মুখের ওপরে। ‘কঙ্কাল’ এবং ‘প্রতিবেশিনী’ গল্পে বিবাহের দাম্পত্য সন্তোগের আকাঙ্ক্ষা অপরূপ সৌন্দর্য-কারুণ্য নিয়ে আত্মপ্রকাশ করেছে। ‘বিচারক’ গল্পে সেই প্রণয়-লিপ্সা বিধবা হেমশরীর জীবনে বারবানিতা মোক্ষদার বীভৎস পরিণামকে অব্যাহত করেছে, মোক্ষদার প্রতি কবি-আত্মার শ্রদ্ধা আর মমতা অকল্পনীয় সমাজ-দ্রোহের পর্যায়ে পৌঁচেছিল। ডঃ হরপ্রসাদ মিত্র শরৎসাহিত্যে এই প্রবণতারই পূর্ব বিকাশ লক্ষ্য করেছেন সম্পূর্ণ সংগতভাবে।^{৩০} অতএব, তথাকথিত সমাজ-বিগর্হিত ঘটনা-চিত্রণের রবীন্দ্র-প্রয়াস এই গল্পে অভিনব নয়। ‘নষ্টনীড়’-এর যা-কিছু স্বকীয়তা, সে তার প্রকরণগত বৈশিষ্ট্য আর কবি-মনোভাবের অ-পূর্বতায়।

প্রথমে দেখি, সধবা নারীর প্রণয়বিস্তারের অপ্রত্যাশিত গতি এই গল্পের ভিত্তি হয়ে আছে। বন্ধিম-যুগ থেকে বিধবার জীবন-সন্তোগ-বাসনা ও তার সামাজিক কলশ্রুতি সকল তীব্রতা-জটিলতার সঙ্গে চিত্রিত হয়েছে। তাছাড়া, ছোটগল্পেই কুমারী-প্রণয়ের বিচিত্র ছবি এঁকেছেন কবি ‘জয়পরাজয়’ বা ‘মহামায়া’র মত গল্পেও। কিন্তু স্বামি-সঙ্গ-বাসিনী সধবার অগ্রাসক্তি বাংলার সমাজ ও পরিবার-চেতনার পক্ষে আজও অক্ষমণীয় অপরাধ বলে বিবেচিত হয়। এরকম ঘটনা এখনো প্রায় দুঃস্বপ্নেরও অতীত। অথচ রবীন্দ্রনাথ যেভাবে এ-গল্পের বিস্তার ও পরিণতি ঘটিয়েছেন, তাতে সাধারণ অর্থে গল্পকে অপরাধ বা পাপ-চেতনাময় বলা চলে না। বস্তুত চারু অমল ও ভূপতিক

নিয়ে গড়া জীবনভূমিতে ঐসব গতানুগতিক শব্দ কেবল নিরর্থক নয় অব্যবহার্যও। অথচ 'নষ্টনীড়' গল্পের চেয়ে বেশি সমাজ-সমগ্রামূলক বাস্তবতাময় গল্পের কল্পনা করাও কঠিন।

রবীন্দ্রনাথের পক্ষে এমন অকল্পনীয় বাস্তব গল্পের সৃষ্টিও সম্ভব হয়েছিল কেবল তাঁর অবিচল কবি-প্রত্যয়েরই প্রভাবে। আপন কবি-অন্তঃকরণে তিনি নারী-পুরুষের দাম্পত্য সম্পর্কের এক নব-গীতা রচনা করেছিলেন। অগ্ৰাণ্ড নানা প্রসঙ্গের সঙ্গে 'গল্পগুচ্ছে'ও 'চোরাইধন' গল্পে কবি তাঁর এই বিশ্বাসকে রূপ দিয়েছেন। "বিবাহটা চিরজীবনের পালাগান; তার ধূয়ো একটামাত্র, কিন্তু সংগীতের বিস্তার প্রতি দিনের নব নব পর্ষায়ে।" নায়িকা স্নেহভ্রাতৃ দৈনন্দিন জীবনচরণের বর্ণনায় কবি এ কথার অর্থ অকুণ্ঠভাবে প্রকাশ করেছেন। আর কেবল স্বামীর পক্ষে নয়, পুরুষের পক্ষেও এ-কথা সমান সত্য। অভ্যাস আর অন্ধ আচরণের স্তর থেকে মুক্ত করে দাম্পত্যের মধ্যেও প্রেমকে চিরস্বাদু করে রাখতে গেলে প্রতিদিনের ভরা মন নিয়ে নিত্য নূতন করে স্ত্রীকে আবিষ্কার করতে হয় স্বামীকেও। যে তা পারে না, তার জীবনে আচার আর প্রয়োজনের তলায় প্রাণের অপমৃত্যু ঘটে। সেখানে নির্জীব দাম্পত্যের গায়ে জড়িয়ে থাকে গতানুগতিক অভ্যাসের অবসাদ। এমন অবস্থায়ও প্রাণ যেখানে মরেও মরে না, অন্তর্লীন অতৃপ্তিই সেখানে কেবল সার হয়। কোথাও-বা অশাস্ত প্রাণ সমাজের মার্কামারা সীমার বাইরে ভয়ঙ্কর পথে পরিক্রমা করতে বেরোয় জ্ঞাতে-অজ্ঞাতে।

এমন অবস্থাতেও আমাদের অধিকাংশ দম্পতি নিত্যদিনের জীবন-যাত্রায় প্রেমের পৃথক মূল্যকে স্বীকার করার কথা ভাবতেও পারেন না। বেদমন্ত্রের মূল্য দিয়ে এদেশের অসংখ্য পুরুষ ঘটা করে নারীদেহের ওপরে অধিকারের ছাপ এঁকে দেন। মাদ্রলিক অমুঠান ও বিয়ের রাতের সানাই সেই জৈব অধিকারের সরব সাক্ষীর ভূমিকায় বিভ্রমিত হতে থাকে প্রতিদিন। আর নিম্প্রাণ আচারের অন্ধতা নিয়ে 'পতিদেবতা'রা কল্পনা করেন, একরাঙে কেবল দুর্বোধ্য কয়টি মন্ত্র উচ্চারণের জোরেই নারীর দেহের সঙ্গে তার মন এবং আত্মাও চিরকালের জ্ঞাত কেনা হয়ে রইল। এই অপঘাতে অধিকাংশ নারীপ্রাণ অসাড় হয়ে পড়ে। চাকর অপরাধ হ'ল, ভূপতির উপেক্ষা ও অগ্রমনস্ক ব্যস্ততার আঘাতেও তার জীবনরস-লিপ্সু নারী-প্রাণ মরে যায় নি,—অবসন্নতার উর্ধ্বে আপন মূর্তির আকাশ খুঁজে ফিরেছে। এখানেই 'নষ্টনীড়' গল্পের সামাজিক সমগ্রা আর মনস্তাত্ত্বিক জটিলতারও শুরু।

এই জটিলতার আর একটি উপাদান সৃষ্টি করেছিল ভূপতি আর চাকর অ-সম বয়স্কতা। দাম্পত্যের প্রতিষ্ঠা সমান-মর্মিতার দৃঢ়-ভিত্তিতে; হিন্দুশাস্ত্রের ভাবান্তেও স্ত্রী স্বামীর

সহধর্মিণী। অথচ আমাদের গতানুগতিক বিবাহব্যবস্থায় বালিকাবধূর সঙ্গে পরিণত-যৌবন যুবকের পরিণয়-বন্ধন অনেক সময় নাগপাশের মত দুঃসহ হয়। সে বীভৎসতার চিত্র ‘মানসী’ কাব্যের ‘নববন্ধনস্পৃশ্তির প্রেমালাপ’ কবিতায় তীব্র ব্যঙ্গের স্বরে কবি প্রকাশ করেছিলেন তাঁর প্রথম যৌবনেই। ‘নষ্টনীড়’ গল্পে দেখি, চারুর সম্পর্কে ভূপতির চিন্তা বিমূখ ছিল না। তাই বলে স্ত্রীর প্রতি তার আচরণকে সর্কোতুক স্নেহ বা করুণার পর্যায়ে ওপরেও স্থান দেওয়া চলে না। ভূপতি চারুকে শ্রদ্ধা করতে পারে নি;— অথচ ভালবাসার ঐটুকুই নিম্নতম ভিত্তি বা আশ্রয়। চারুর বয়স, সাধ্য, সাহিত্য-প্রীতি, সব কিছুকেই ভূপতি ছেলেমানুষি বলে করুণা-বিগলিত কোঁতকে এড়িয়ে গেছে,—বরং নিজেই অমল নামক আর একটি ‘ছেলেমানুষ’-কে জুটিয়ে এনেছে চারুর ‘জীবন-জীঘন’ খেলার সঙ্গী হিশেবে। অবশেষে জীবন নিয়ে খেলতে গিয়ে এই দুটি সমবয়স্ক, সমান-মর্মান্বনরনারী জীবনের দুর্ভাগ্য জিজ্ঞাসার এক তুঙ্গশিখরে এসে পৌঁছেছে, যেখানে বাঙালির চিরকালের সমাজ-চিন্তা এক স্ববৃহৎ প্রশ্ন-চিহ্নের মুখে ‘হাঁ’ করে দাঁড়িয়েছে।

ভূপতির সর্বনাশের মধ্যে অমল যে অকথিত সমস্তার প্রলয়াক্ষরতা হঠাৎ আবিষ্কার করলো, আর অমলের অকস্মাৎ অস্তধানের প্রেক্ষাপটে চারু যে আত্ম-আবিষ্কার করলো, এ দুইকে দুর্নৈতিক বলবো কোন মুঢ়তায়! স্ববৃহৎ গল্পের অতি সংক্ষিপ্ত সমাপ্তির মুখোমুখি দাঁড়িয়ে একটি কথাই কেবল বৃষ্টি,—মাহুষের মন বিচিত্র, জটিল, দুরবগাহ;—মাহুষের যুগযুগ সঞ্চিত আদর্শবাদ ও বিবেকবুদ্ধির সব কিছু দিয়েও তার অতলান্ততার পরিমাপ হয় না। সেই অস্তহীন জিজ্ঞাসার সম্মুখে তুচ্ছ হয়ে, নম্রশিরে দাঁড়িয়ে পড়তে হয়;— মাহুষের জীবনে অনন্ত-প্রাণকে প্রণাম করেই এই সমাপ্তিহীন রহস্যঘাতা সাদ্ধ করতে হয়। ধাপে ধাপে স্বকল্পিত বর্ণনা ও বিশ্লেষণের বিঘ্রাসে জীবনের সেই সীমাহীন জিজ্ঞাসার প্রান্তরে বাংলা গল্পকে প্রথম টেনে এনেছে ‘নষ্টনীড়’। এখান থেকেই মনো-বিকলনাশিত আধুনিক বিজ্ঞান-এষণাময় জীবন-চিন্তার অগ্রস্রতি।

‘নষ্টনীড়’-এ এই মনোবিকলন ও বিশ্লেষণ স্বচয়িত ঘটনা-পরম্পরার মধ্য দিয়ে এত বিস্তারিত এবং আমূল সম্পূর্ণ হয়েছে যে, এই গল্পের ছোটগল্প-ত্ব সন্দেহই কেউ কেউ সংশয় প্রকাশ করেছেন। এ-সম্বন্ধে বিস্তারিত আলোচনা করেছি আগে ‘চোপের বালি’ ও ‘নষ্টনীড়’-এর তুলনামূলক বিচারপ্রসঙ্গে।* বস্তুত উপন্যাসের সঙ্গে ছোটগল্পের পার্থক্য পরিধির বিস্তার বা বিশ্লেষণের প্রকৃতি দ্বারা নির্ণীত হয় না। পূর্বের আলোচনায় দেখেছি, উপন্যাসের প্রসঙ্গে জীবন-চেতনার ‘entirety’-র ওপরে জোর দিয়েছেন Ralph Fox

এবং অত্যাগ্র প্রায় সকল বিচারকের। আর ছোটগল্পের রসপরিষ্কৃতির ব্যাখ্যা করতে Poe জোর দিয়েছেন 'totality'-র ধারণার ওপরে। সাধারণভাবে শব্দার্থ দৃষ্টিতে পার্থক্য কিছু নেই, কিন্তু বিশেষার্থে আছে। 'Entirety' বলতে বুঝি আদি-অন্তে অ-ভঙ্গ ('unbroken'—'Shorter Oxford Dictionary') সম্পূর্ণতা। আর 'totality' কথাটি Poe যেভাবে ব্যবহার করেছেন, তাতে অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ-নিরপেক্ষ পরিণামী অখণ্ডতার কথাই বুঝি বিশেষভাবে। জানি, এ আলোচনা নিতান্ত স্থূল হবে, তবু 'নষ্টনীড়'-প্রসঙ্গে এই অর্থ-পার্থক্যের প্রয়োগগত বিশিষ্টতা লক্ষ্য করে দেখব। এই গল্পে চাকর জীবন বর্ণনাকে 'entire',—আদি-অন্তে সম্পূর্ণ অভঙ্গ বলা চলে না। চাকর মধ্যে একটি বিস্তৃত নারী-সত্তা যেমন ছিল, তেমনি একটি সামাজিক চেতনা ও অবস্থানের প্রভাবকেও অস্বীকার করবার উপায় তার ছিল না। সে হিন্দু পরিবারের বিবাহিতা বধু, ঘোষণাপরিবাসের ব-ত্রী, হিন্দু সমাজের সামাজিকা। এহেন অবস্থায় ভূপতির অবচেতন উপেক্ষার অন্তরাল বেয়ে অমলেব সঙ্গে তার নবহজ্জমান মন দেওয়া-নেওয়াব ধারা অপ্রতিহত বেগে চলতে পারত না। চাকর প্রতি অভিমান-ভরে অমল যখন মন্দাকে প্রশ্রয় দিচ্ছিল, তখন স্বয়ং চাকর ভূপতির কাছে এ-বিষয়ে অভিযোগ করেছিল। অমলের সম্পর্কে অতি-আসক্তি নিয়ে স্বামীর প্রতি অসংগত অবিচার করছে মন্দা, এমন কথাও ভেবেছিল, এমন কি মুখ ফুটে বলেও ছিল চাকর। অথচ চাকর যখন সেই সংগতির মাত্রা সহশ্রুণ্ণে ছাড়িয়ে যাচ্ছিল, তখন মন্দা অথবা পরিবারের আর কেউ, কিংবা পাড়ার কোনো প্রতিবেশিনী সে কথা নিয়ে কখনোই আলোচনা করেনি। কানায়ুসায় সে কথা পৌঁছায়নি চাকর কানে। এমন কি বিবাহিতা হিন্দুনারীর সংস্কারও চাকর মধ্যে গোপনে মাথা তোলেনি কখনো। তা যদি হত, তবে চাকর নারীসত্তা, সামাজিক অস্তিত্ব এবং বিবাহিত জীবনের কর্তব্য-সংস্কার মিলে যে সংঘাত ও আবর্ত সৃষ্টি করতে পারত, তার রক্তক্ষরা ছুড়ের আঘাতে চাকর আদি-অন্তে অভঙ্গ জীবনের পরিচয় অবিষ্কার করতে পারতাম আমরা। উপন্যাসের জীবন-চেতনার পক্ষে বিস্তার অপরিহার্য কেবল এই আবর্ত-জটিলতায় বিদ্ধ আত্মস্ত সম্পূর্ণতার জগ্ন। জীবন-বর্ণনার অভঙ্গ পূর্ণতা উপন্যাসের উপাদান; বিচার এবং বিশ্লেষণ ঔপন্যাসিকের হাতের হাতিয়ার। 'নষ্টনীড়'-এ জীবনসমস্তার সেই অভঙ্গতা নেই, প্রয়োজন নেই বলেই সেই স্বতীক্ষ্ণ বিচারেরও অভাব রয়েছে। অথচ অসম-মর্মী স্বামীর এড়িয়ে চলার পটভূমিতে সমাজকৃত্তিত পথে চাকর নারীস্বের অবাধ অভিসার একটানা স্বরের মতো অখণ্ডতা নিয়ে শেষ পরিণামের মুখে পৌঁছেছে;—Stevenson-এর ভাষায়, একের পর এক incidentগুলোর উত্থান-পতন 'notes of music'-এর মতো বেজে উঠেছে।

তাতে মনোবিকলন আছে, কিন্তু ঔপন্যাসিক অর্থে মনোবিশ্লেষণ নেই। প্রবল আকাজ্জক নিয়ে ভূপতি যেদিন চারুর ঘরে ছুটে এসেছিল শেষ আশ্রয় খুঁজবার জন্যে, শরৎচন্দ্রের ভাষায় তার বিশ্লেষণ করা যেত। ‘অভাগীর স্বর্ণ’ গল্পে অভাগীর অস্তিম মুহূর্তে তার স্বামী রসিক বাঘের উপস্থিতি প্রসঙ্গে তিনি লিখেছেন,—“জীবনে যে স্ত্রীকে সে ভালবাসা দেয় নাই, অশনবসন দেয় নাই, কোনো গোজ খবর করে নাই, মরণকালে তাহাকে সে শুধু একটু পায়ের ধূলা দিতে গিয়া কাঁদিয়া ফেলিল। ভূপতি সম্বন্ধেও বলতে পারি,—জীবনে যে স্ত্রীকে স্নেহ করলেও শ্রদ্ধা ও ভালবাসা দিতে পারেনি,—যার নারীমনের ‘অশন-বসন’ যোগাবার কথা কোনোদিন ভাবেওনি,—চরম রিক্ততার দিনে তারই কাছে পরম আশ্রয় ভিক্ষা করতে গিয়ে ভূপতিকে আঘাত-জর্জরিত হয়ে ফিরতে হল। এই ব্যাখ্যা আর মনোবিশ্লেষণ ঔপন্যাসিকের। রবীন্দ্রনাথ কখনো তা করেননি; করতে চাইলেও সফল হতেন না। তাঁর হাতের লেখনী ছোটগল্প-শিল্পীর, বর্ণনার মধ্যেও ইঙ্গিত এবং ব্যঙ্গনাব বন্ধার পুরে দিয়ে খণ্ড-সীমিতের মধ্য থেকে অসীম অথঙের স্বরটুকু জাগিয়ে তোলার সাধনা তাঁর। গল্পের শেষ চারটি বাক্যে চারু-ভূপতির কথোপকথনে সেই ব্যঙ্গনা, সেই স্বর অথঙ ঘনতা আয়ত্ত করেছে। ‘নষ্টনীড়’ আশ্চর্য সফল এক ছোটগল্প।

মনের খবরকে খুঁটিয়ে খুঁটিয়ে দেখে মনোবিকলনমূলক এমন সার্থক গল্প অনেক কয়টিই লেখা সহজ ছিল না। তাই এই পর্যায়ের সব গল্প সমান রসোত্তীর্ণ নয়। ‘গুপ্তধন,’ ‘রাসমণির ছেলে,’ ‘পণরক্ষা’ প্রভৃতি আখ্যানমূলক এমন সব গল্প রয়েছে, যারা tale-এর পর্যায় উত্তীর্ণ হতে পারেনি। অবশ্য এই সব গল্পে মনস্তাত্ত্বিক সঙ্কিশিপাও নেই মোটেই। ‘মাল্যদান’ গল্পে আবার দেখি সেই মন দেখবার প্রয়াস। এই গল্পে কবি যেন নারী-মনের চিরন্তন রহস্যের অতলে ডুব দিয়েছেন। সেই অবচেতনার গভীরে বসে একটু একটু করে নারীস্বের উদা-বিকাশকে প্রত্যক্ষ করেছেন, নিজের পৌরুষ-সিক্ত শিল্পি-আত্মা দিয়ে করেছেন উপভোগ। বঙ্কিমের ‘কপালকুণ্ডলা’ উপন্যাসে শ্রামাহন্দরী কপালকুণ্ডলাকে পুরুষ-স্পর্শমণির কথা বলেছিল। যতীনের মধ্যে সেই স্পর্শমণির ছোঁয়া পেয়েছিল কুড়ানির আজন্ম-আচ্ছন্ন নারী-আত্মা। ‘মাল্যদান’ গল্পকে সাধারণ অর্থে মনোবিকলনমূলক বলা চলে না, এতে যা আছে তা মন-উন্মোচন। অপরূপ কাব্য-কৌশলে রবীন্দ্রনাথ কুড়ানির নিদ্রিত মনকে ভাঁজে ভাঁজে খুলে দেখেছেন;—খুলতে খুলতে আহুদয় পান করেছেন সেই মধু-সৌরভ। এই গল্পের এক বৃন্তে যেন দুটি ফুল ফুটেছে,—তারারোমাস আঁর বাস্তব দিয়ে গড়া। তবু কবি বুঝি শেষ রক্ষা করতে পারলেন না। কুড়ানির হঠাৎ হারিয়ে যাওয়ার সঙ্গে কাহিনী শেষ করতে পারলে তার ছোটগল্প-ধর্ম অক্ষুণ্ণ থাকতে পারত। কিন্তু

আখ্যানের লোভ কবিকে পেয়ে বসেছিল। তাই ছোটগল্প শেষ হবার পরেও গল্প যেখানে শেষ হল, সেখানে মাধুর্য আছে, কারুণ্য আছে, ব্যঙ্গনাও আছে। কিন্তু কবির ভাষায়, গল্প শেষে ‘শেষ হয়ে হইল না শেষ’—ছোটগল্প গুণের এই অমূল্যবোধটি সর্বানুব্যাপক হয়ে থাকেনি। সমাপ্তির পূর্ণচ্ছন্দ ছোটগল্পের চির-অশেষতার রহস্যধর্মকে ধরে বাঁধতে না পেরে অনেকটা যেন ফিকে করে দিয়েছে।

এই যুগের ‘কর্মফল’ গল্পটি লিখেছিলেন ফরমায়েস-এর তাগিদে—কুস্তলীন পুরস্কারের জগৎ প্রতিযোগিতা প্রসঙ্গে। কুস্তলীন তেলের কোম্পানী প্রায় প্রতি বছর একটি গল্পকে শ্রেষ্ঠ পুরস্কার দিতেন; গল্পের মধ্যে নিতান্ত প্রাসঙ্গিকভাবে কুস্তলীনের দেলখোস তেলের উল্লেখ থাকবে—এইটুকুই ছিল একমাত্র শর্ত। এই গল্পটির উৎকর্ষ বিষয়ে অনেকে সন্দেহ প্রকাশ করেছেন। কিন্তু সংঘাত-সংশয়ের গতিশীল ভঙ্গিতে লেখা এই রচনায় একটি নাটকীয় আবহময় পরিবেশ সৃষ্ট হতে পেরেছে। পরবর্তী কালে কবি এর সম্ভাবনার করেছিলেন ‘কর্মফল’ গল্পকে ‘শোধবোধ’ নাটকে রূপান্তরিত করে (১৩৩১ বাংলা সাল)।

৪। রবীন্দ্র-গল্পে ‘সবুজপত্র’র যুগ

দ্বিতীয় পর্যায়ের রবীন্দ্র-গল্পধারাতে আবার এক নূতন প্রকৃতি বিকশিত হতে লাগল ‘সবুজপত্র’ পর্যায় থেকে। প্রথম চৌধুরীর সম্পাদনায় ১৩২১ বাংলা সালের ২৫শে বৈশাখ রবীন্দ্র-জন্মদিনে ‘সবুজপত্র’র প্রথম প্রকাশ। মাস কয় আগে কবির নোবেল পুরস্কার প্রাপ্তির খবর ঘরে-বাহরে অপার চাঞ্চল্য সৃষ্টি করেছিল। ‘সবুজপত্র’ প্রকাশের মাসেক পরে নতুন চাঞ্চল্যের সঙ্গে বিভীষিকা নিয়ে এল বিশ্বব্যাপী প্রথম মহাসমর। নোবেল পুরস্কার লাভ কবির পক্ষে অমিশ্র আনন্দের কারণ হয়নি, দুঃখের অভিঘাত-ও সে বয়ে এনেছিল। শান্তিনিকেতনে দেশবাসীর সম্বর্ধনার উত্তরে কবি নিজে একথা বলেছিলেন,—তার পরের আঘাত তাঁর পক্ষে ছিল আরো অস্বস্তিকর। অগ্রদিকে তাঁর পরিবেশ-সচেতন জীবন-প্রিয় চেতনা মহাযুদ্ধের আঘাতেও আমূল চকিত হয়ে উঠেছিল। ‘মহাযুদ্ধের ভবিষ্যৎ’ এবারে অনায়াসে কবির সঙ্কিতসার মুখোমুখি এসে দাঁড়াল। তাতেই ঘটলো কবি-প্রকৃতির এক নূতন পরিচয়ের প্রকাশ। রবীন্দ্রনাথ শুধু কবি ছিলেন না,—তিনি কবি-মনীষী। একেবারে প্রথম বয়স থেকেই তাঁর কাব্য-কবিতাতেও গভীর উপলব্ধির সঙ্গে জ্ঞান-মনীষার অচ্ছেদ্য পরিণয় বন্ধন ঘটেছিল। ‘প্রভাত সংগীতের’ ‘অনন্ত জীবন,’ ‘অনন্ত মরণ’ কবিতায় কবির এই বৈত-হয়েও-অবৈত স্বভাবের প্রথম সংশয়হীন প্রকাশ।

“যতবর্ষ বেঁচে আছি ততবর্ষ মরে গেছি

মরিতেছি প্রতি পলে পলে

জীবন্ত মরণ মোরা, মরণের ঘরে থাকি

জানিনে মরণ করে বলে।”—

—‘অনন্ত মরণ’ কবিতার একটুকরো এই অংশ।

পরে কবি বলেছেন এই সব কবিতায় উপলব্ধির নিবিষ্টতার চেয়ে একটা মত প্রকাশ করার ঝোঁক বেশি ছিল। তা হলেও প্রথম যৌবনেই শিল্পীর প্রাণের প্রবণতা যে বিশেষ পথ ধরে চলেছিল, সেখানে জ্ঞান-বিজ্ঞানের অভিজ্ঞতার পথ বেয়ে এসে উপলব্ধির সিদ্ধান্ত হয়েছে স্পষ্ট ব্যক্তনাময়: “জীবন্ত মরণ মোরা, মরণের ঘরে থাকি জানিনে মরণ করে বলে।”

জানার সঙ্গে অমূল্যবকে, মনোমার সঙ্গে উপলব্ধিকে প্রাণের একই বন্ধনে বেঁধে একান্ত মিলিয়ে নিয়ে চলার সাধনাই ধাপে ধাপে বিকশিত হয়েছে রবীন্দ্র-স্বজন-ধারায়। ‘সোনার তরী’-‘চিত্রা’র ‘সমুদ্রের প্রতি’, ‘বহুস্মরা,’ এমন কি ‘মানস স্মরনী’ কবিতাতেও এই দুই উপাদানের পরিণয় বন্ধন কবির আত্মিক গ্রন্থি, বন্ধনে চিরস্থায়ী হয়ে উঠেছে। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় প্রথমোক্ত কবিতাটিকে বাংলা সাহিত্যের প্রথম বিজ্ঞান-বিষয়াশ্রিত রসোত্তীর্ণ কবিতা বলেছেন। ‘সোনার তরী’-‘চিত্রা’ কাব্যে যে কবি-মনীষা জ্ঞান-পথের পথিক, ‘নৈবেদ্য’-যুগে নূতন পথ পরিবর্তন করে সে আধ্যাত্মিক ভাবনা ও বিশ্ব-চিন্তার অভিযাত্রী হয়েছিল। ‘সবুজপত্র যুগের’ গল্পগুলি ‘বলাকা’ কাব্যপত্রের সমসাময়িক। সেইকালে জ্ঞান-বিজ্ঞান-দর্শন-আধ্যাত্মিকতার সকল পথ ঘুরে কবির উপলব্ধির নৌকো জীবনের ঘাটে ঘাটে ফিরে এবার পরিণতির তীর্থ-মন্দিরের অভিযাত্রী হয়েছে। এখানে বলবত্তম মনোমার অখণ্ডতম উপলব্ধির সঙ্গে হরগৌরী সম্মিলনে বাধা পড়েছে। এবারে কবির লেখায় কি গড়ে, কি পড়ে, কি উপলব্ধি-গল্প-প্রবন্ধে, সর্বত্র এক অপূর্ব আলোকের দীপ্তি ঠিকরে পড়েছে। এ যেন নিজের শক্তিকে সম্পূর্ণ জানতে পারার প্রশান্ত প্রত্যয়ের আকাশে সহজ-স্মৃতি বুদ্ধির ধারালো বিদ্যুৎ-ঝলক। এই সময় থেকে কবির মুখের কথা কেবল বাচ্যাথকে নয়, ব্যঙ্গ্যাথকেও ছাড়িয়ে গেছে;—প্রকাশশৈলী একই সঙ্গে হয়ে উঠেছে তীব্র ধারালো,—এবং সাংকেতিক। বিশ্বসম্মান লাভের দায়িত্ব স্বীকার করে এবং বিশ্ব-বিপর্যয়ের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে কবি-আত্মাও এই পর্যায়ে তার জীবন-জিজ্ঞাসাকে প্রাণের উত্তাপ দিয়ে অখণ্ড সম্পূর্ণ করে দেখতে চাইছিল। তাই ভাবার মধ্যে দূরযাত্রীতা যেমন ছিল, তেমনই প্রবল ছিল বুদ্ধিদীপ্ত তীব্রতা আর তির্যক ভঙ্গীও। ফলে, এই সময়কার রচনাপ্রবাহ বিশেষ করে চেতনাকে আঘাত যত করে, আন্দোলিত

করে তার চেয়ে বেশি,—প্রায় আনুল। ‘সবুজপত্র’-যুগের কবিতা ও প্রবন্ধের মত ছোটগল্পেও কবি-মনের এই নব প্রকৃতি প্রকাশ-প্রকরণকে নতুন রূপ দিয়েছিল।

‘সবুজপত্র’ প্রকাশিত প্রথম গল্প ‘হালদার গোষ্ঠী’ (বৈশাখ, ১৩২১)। একদিকে থেকে ‘নষ্টনীড়’-এর (১৩০৮ সাল) সঙ্গে এই গল্পের যোগ আছে। আমাদের গতানুগতিক অন্ধ জীবনযাত্রার ফলকে সত্ত্বজাগ্রত নারী-ব্যক্তিত্বের নবজন্ম-পীড়াকেই কবি চারু মধো একটু একটু করে ধাপে ধাপে এঁকেছেন। ‘হালদার গোষ্ঠী’ গল্পে সেই বেদনা যন্ত্রণারই উন্মোচন আঁকা হয়েছে লাক্ষিত-পৌরুষ বনোয়ারীর অজ্ঞেয় ব্যক্তিত্বের মধ্য। এ-দিক থেকে ‘সবুজপত্র’-যুগের সব কয়টি গল্পই পুরাতন প্রসঙ্গ। সেই দেনাপাওনা নিয়ে বধু ওপরে অত্যাচার [‘হৈমন্তী’], অথবা বিয়ের রাতে গয়নাগাটির হিশাব নিয়ে বরপক্ষের নির্লজ্জ গৃহস্থ [‘অপরচিতা’], ধর্মানধিকারী গুরু গোপন লালসাবৃত্তি [‘বোষ্টমী’], কিংবা পারিবারিক আভিজাত্য ও অন্ধ ঐতিহ্য-গৌরবের দস্তে নারী-পুরুষ-নির্বিশেষে ব্যক্তিত্বের—প্রাণধর্মের অকথা নিষাতন [‘জীর পত্র’ এবং ‘হালদার গোষ্ঠী’] ইত্যাদি। কিন্তু সংগল্পেই পুরাতন জীবনের পাতায় নতুন প্রত্যয়ের ছবি এঁকেছেন কবি,—নবীন প্রাণের তৃষ্ণা দিয়ে। ‘সবুজপত্র’ বন্ধির ‘বঙ্গদর্শন’ের পরে প্রথম বিদ্রোহী বাংলা সাহিত্য-পত্র। এ-সকল বিদ্রোহ ছিল গতানুগতিকতার বিরুদ্ধে, বুদ্ধি-বর্জিত বিশ্বাসের অন্ধকারে পোষমান জীবনকে কোনো রকমে টিকিয়ে রাখার বিরুদ্ধে,—শান্তির নামে নজরবাতার কৃত্রিম সাধনার বিরুদ্ধে। ‘সবুজপত্র’-সম্পাদক প্রমথ চৌধুরী এই বিদ্রোহের দূত হিশাবেই বাংলা সাহিত্যে চিরস্মরণীয়।

“বাংলার মন যাতে বেশি ঘুমিয়ে না পড়ে” সেই চেষ্টা করাই ‘সবুজপত্র’ের অন্ততম লক্ষ্য বলে প্রথম সংখ্যাতেই উল্লিখিত হয়েছিল।

এই ঘুমিয়ে পড়া মনের বিরুদ্ধেই ‘সবুজপত্র’-যুগের রবীন্দ্র-মনের ছিল শ্রেষ্ঠ অভিযান। ঘরে-পরে মানুষের যা কিছু দুর্ভোগ আর দুর্গতি সোদন দেখা গিয়েছিল, সব কিছুর পেছনেই গতানুগতিক জীবনচরণের অন্ধতাকে প্রত্যক্ষ করেছিলেন কবি। প্রাণের গতিপথকে সংস্কার ও অর্থহীন আদর্শবাদের খাঁচায় সে পুরে রাখে। বিশেষ করে সেকালের বাংলাদেশের জীবনযাত্রায় প্রতিফলিত চিরকলে সেই খাঁচার ছবি আঁকলেন ‘সবুজপত্র’ের প্রথম সংখ্যায় প্রকাশিত ‘বিবেচনা ও অবিবেচনা’ প্রবন্ধে :—খাঁচা ভাঙবার শক্তি-ব্যাকুল আহ্বান জানালেন ঐ একই সংখ্যায় প্রকাশিত ‘সবুজের অভিযান’ কবিতায়। এ-সময়কার গল্পগুলোতেও আছে খাঁচায় বদ্ধ থাকার তীব্র যন্ত্রণা, অথবা খাঁচা ভেঙ্গে বেরিয়ে আসার দৃষ্ট সাধনা। ‘বিবেচনা ও অবিবেচনা’ প্রবন্ধে কবি লিখেছিলেন—“প্রাণের স্বাভাবিক প্রবৃত্তি এই যে, সমস্তকেই সে পরখ করিয়া দেখে। নতুন অভিজ্ঞতার

পথ ধরিয়া সে আপনার অধিকার বিস্তার করিয়া চলিতে চায়। প্রাণ দুঃসাহসিক বিপদের ঠোকর খাইলেও সে আপনার জয়যাত্রার পথ হইতে সম্পূর্ণ নিরস্ত হইতে চায় না। কিন্তু তাহার মধ্যে একটি প্রবীণও আছে, বাধার বিকট চেহারা দেখিবামাত্রই সে বলে, কাজ-কি। বহু পুরাতন যুগ হইতে পুরুষাত্মকমে যত কিছু বিপদের তাড়না আপনার ভয়ের সংবাদ রাখিয়া গিয়াছে তাহাকে পুঁথির আকারে বাঁধাইয়া রাখিয়া একটি বৃদ্ধ তাহারই খবরদারি করিতেছে। নবীন প্রাণ এবং প্রবীণ ভয়, জীবের মধ্যে উভয়েই কাজ করিতেছে। ভয় বলিতেছে, ‘রোস রোস’, প্রাণ বলিতেছে, ‘দেখাই যাক্ না !’

“অতএব, এই প্রবীণতার বিরুদ্ধে আমরা আপত্তি করিবার কে ? আপত্তি করিও না। তাঁহার বৈঠকে তিনি গদীয়ান হইয়া থাকিবেন, সেখান হইতে তাঁহাকে আমরা নড়িয়া বসিতে বলিব এমন বেআদব আমরা নই। কিন্তু প্রাণের রাজ্যে তাঁহাকেই একেশ্বর করিবার যখন যড়মন্ত্র হয় তখনই বিদ্রোহের ধ্বজা তুলিয়া বাহির হইবার দিন আসে।”^{১১}

‘সবুজপত্র’ কবিতা ও প্রবন্ধের মত গল্প-উপন্যাসেও কবি এই বিদ্রোহের ধ্বজা ধরে বেঁধেছেন। ‘সবুজের অভিযান’ প্রবীণের ভয়-মুক্ত নবীন প্রাণের অভিযান ‘হালদার গোষ্ঠী’র বনোয়ারী সেই প্রথম অভিযাত্রী, প্রাণের দাবিতে হালদার পরিবারের প্রাবীণ্যের খাঁচা থেকে যে চিরকালের জগে মুক্ত হয়ে চলে গেছে।

‘নষ্টনীড়’-এর মত গল্পে ব্যক্তি-স্বাতন্ত্র্যের পূজায় কবি দুঃসাহসিকতার পরিচয় দিয়েছেন। কিন্তু এবারে তিনি বিদ্রোহী, আর সে বিদ্রোহের শিল্পমূর্তি রচনা করেছে তাঁর পরিণততম শিল্পি-মনীষা। তাই এই গল্পে ব্যক্তিত্বের স্বধর্ম ও স্বরূপ উন্মোচন বিস্ময়কর কাব্যগুণে মণ্ডিত :—

“প্রেমের নিবিড়তায় সকলের তো প্রয়োজন নাই; সংসারের ছোটো কুনুকের মাপের বাঁধা বরাদ্দে অধিকাংশ লোকের বেশ চলিয়া যায়। সেই পরিমিত ব্যবস্থায় বৃহৎ সংসারে কোনো উৎপাত ঘটে না। কিন্তু, এক-এক জনের ইহাতে ক্লান্য় না। তাহারা অজ্ঞাত পক্ষিষাবকের মত কেবল মাত্র ডিমের ভিতরকার সংকীর্ণ খাণ্ড রসটুকু লইয়া বাঁচেনা, তাহারা ডিম ভাঙিয়া বাহির হইয়াছে, নিজের শক্তিতে খাণ্ড আহরণের বৃহৎ ক্ষেত্র তাহাদের চাই। বনোয়ারী সেই ক্ষুধা লইয়া জন্মিয়াছে, নিজের প্রেমকে নিজের পৌরুষের দ্বারা সার্থক করিবার জন্ত তাহার চিত্ত উৎসুক, কিন্তু যে দিকেই সে ছুটিতে চায় সেই দিকেই হালদার গোষ্ঠীর পাকা ভিত; নড়িতে গেলেই তাহার মাথা ঠুকিয়া যায়।”

এ বর্ণনায় প্রাণকে অসুভব করার কবি-শক্তির মূলে রয়েছে প্রাণভেদী বৌদ্ধিক (intellectual) অসুদৃষ্টির বিদ্যুৎ দীপ্তি। এই বৌদ্ধিক অসুভব-ঋদ্ধতার গুণেই

এ-যুগের রচনা তির্যক্, এমন কি সাংকেতিকও হয়ে উঠেছে। বাধন-ভাঙার বিদ্রোহী স্বরেখ সকল গল্পের সাধারণ-সাদৃশ্য। বিভিন্ন যন্ত্রের আধারে জীবনের একই স্বর ধ্বনিত হয়েছে এই সময়কার সকল গল্পে। নিজের পৌরুষের মূল্য দিয়ে নিজের প্রেমকে সম্পূর্ণ করে তোলার স্বযোগ না পেয়ে ক্ষুব্ধ হয়েছিল বনোয়ারীর প্রাণ, তার বিদ্রোহী আত্মা হালকা গোষ্ঠীর খাঁচা ভেঙে তবেই শান্ত হতে পেরেছিল। এই বিদ্রোহের স্বর তীব্রতম হতে আছে ‘জীব পত্র’-তে। সাতাশ নম্বর মাখন বড়াল লেনের মেজবো মৃণাল পনেরো বছরে দাম্পত্য জীবনের অন্ধকূপ থেকে পালিয়ে এসে সমুদ্রের ধারে দাঁড়িয়ে প্রথম জানতে পারেন, —“আমার জগৎ এবং জগদীশ্বরের সঙ্গে আমার অত সখ্যকও আছে।” মাখন বড়াল লেনের ডিমের খোলস বিদীর্ণ করে তাই মৃণালের নূতন অভিযান অনন্তের পথে যেখানে সে-জেনেছে, —“মীরাবাদিও তো আমারই মত মেয়েমানুষ ছিল—তার শিকল ত কম ভারী ছিল না, তাঁকে ত বাঁচবার জন্তে মরতে হয়নি। মীরাবাদি তার গাে বলেছিল, —‘ছাড়ুক বাপ, ছাড়ুক মা, ছাড়ুক যে যেখানে আছে, মীরাকিন্তু লেগেই রইল প্রভু—তাতে তার যা হবার তা হোক’ এই লেগে থাকাই তো বেঁচে থাকা।”

এ কেবল বিদ্রোহ নয়—একসঙ্গে বিপ্লব ও বিপ্লব-শাস্তি। প্রাণের তপ্ত রক্তধার দিয়েই এই শাস্তিমন্ত্র উচ্চারণ করেছেন কবি, —শাস্তির অছিলায় প্রাবীণ্যের মত জরা মরতাকে প্রশ্রয় দেননি। বিদ্রোহ কেবল ভাঙা নয়, ভাঙার পরে গড়ে তোলাও। বর গড়বার জন্তেই যে-ভাঙা, তাইত সার্থক বিপ্লব! মৃণাল যদি কেবল আক্রোশের বশে মাখন বড়াল লেনের খাঁচা ভেঙে আসত, তা হলে তার মধ্যে প্রাণের পরাভবই ঘটত—এ প্রাণের স্বাভাবিক ধর্মই হচ্ছে, —কবি বলেছেন, —“নূতন নূতন অভিজ্ঞতার পথ ধরির আপনার অধিকার বিস্তার” করা। অসত্যের কৃত্রিম জড়তা কাটিয়ে মৃণাল সত্যের সন্ধান লেগে রইল, —সেই “লেগে থাকাইত বেঁচে থাকা”।

‘নষ্টনীড়ের জীবন-জিজ্ঞাসা বিরাট প্রশ্ন-চিহ্নের সামনে থমকে দাঁড়িয়েছে। ‘জীব পত্র’ শিল্পী সেই প্রশ্নের জবাব দিয়েছেন; তাই এই পর্যায়ে গল্পগুলি যেখানে এসে থামলে সেখানে জিজ্ঞাসা-চিহ্নের রহস্য-ব্যঞ্জনা নেই, —আগে-পিছে রয়েছে অন্তহীন পথ-চিহ্নে অসীম সংকেত। ‘বোষ্টমী’ গল্পে সেই সংকেত আরো স্পষ্ট, উজ্জ্বল। বোষ্টমী যে খাঁচা ভেঙেছে, সে গুরুবুদ্ধি ও অন্ধ সংস্কারের; —অন্ধ আত্মপন্থেরও। অপকূপ হৃদয় ছিা আনন্দী, তা ছাড়া স্বামীর মৌন-গভীর প্রাণের অজস্র দাক্ষিণ্য লাভ করেছিল যৌবনে নবউন্মেষিত প্রভাতে। অত-পাওয়া, —মূল্য না দিয়ে পাওয়া, তার নিজের মনকে কেবল নিজের ভেতরই ঠেলে ঠেলে দিচ্ছিল। ডিমের কুহুম খোলসের ভেতরে জমে জমে যাচ্ছিল বাইরেকে দেখবার, তাকে যোগ্য মূল্য দেবার সাধ এবং সাধা আচ্ছন্ন হয়েছিল সেদিন

আনন্দীর মধ্যে ;—তার “গোপাল আসিয়া দেখিল, তখনো তাহার জন্ম ননী তৈরি নাই, তাই সে রাগ করিয়া চলিয়া গেছে।” ছেলেকে কোলে পেয়ে আনন্দী মা হতে পারেনি ; ছেলেকে অনাদরে হারিয়ে তার অতৃপ্ন মাতৃস্ব উদ্ধাহ দুরন্ত শিশুর মত লাফিয়ে উঠেছিল। আনন্দীর ছেলেই নিজের মৃত্যু দিয়ে তার আত্মদরের ডিমের খোলস বিদীর্ণ করে দিয়ে গেল। তাই গুরু যেদিন আনন্দীর স্নান-সিক্ত দেহ-সৌন্দর্যের উল্লেখ করেছিলেন, সেদিন আর সে ঘরে থাকতে পারেনি। তার স্বামী তার মনটা একরকম করে দেখে নিয়েছিল,—তবু হয়ত তারা একসঙ্গে ঘর করতে পারত ; কিন্তু সে ঘর আনন্দী নিজে হাতে ভেঙে দিয়ে এসেছে। কারণ, পৃথিবীতে দুটি মানুষ তাকে ভালবেসেছিল ;—ছেলে আর স্বামী। আনন্দী বলেছে,—“সে ভালবাসা আমার নারায়ণ, তাই সে মিথ্যা সহিতে পারিল না। একটি আমাকে ছাড়িয়া গেল। একটিকে আমি ছাড়িলাম। এখন সত্যকে খুঁজিতেছি, আর ফাঁকি নয়।”

রবীন্দ্রনাথের নিজের উক্তি থেকেই জানা যায় এই বোষ্টমী তাঁর বাস্তব অভিজ্ঞতার সৃষ্টি। আনন্দী আসলে কবির শিলাইদহ জমিদারির অধিবাসিনী সর্বধেপী। কবিকে বোষ্টমী ‘গৌর’ বলতো—প্রণাম করতো,—তাঁর ‘প্রসাদ’ও পেত। অপর কেউ তার জীবনের ইতিহাস জানত না।

কবি নিজে বলেছেন,—“বোষ্টমী অনেকখানিই সত্য।...শেষ অংশটায় কিছু বদল করেছি। বোষ্টমী যে গুরুকে ত্যাগ করেছিল সেটা সত্য নয়—সংসার ত্যাগ করেছিল বটে।”^{৩৩} সেই চোখে-দেখা বাস্তবে-জানা ঘটনাকে মনের মাধুরি মিশিয়ে কবি রচনা করেছেন,—ঠিক উটে। এই পর্ষায়ের গল্পগুলিকে পূর্ববর্তী রচনার তুলনায় পূর্ণাঙ্গ ছোটগল্প বলা চলে কি না, তাতে সন্দেহ আছে। কিন্তু সৃষ্টি হিশেবে এরা অনবদ্য। মাঝে মাঝে মনে হয়, গল্পের নাম করে এ-যেন কবির আত্ম-সৃষ্টি। প্রতীচ্য প্রবন্ধ-শিল্পী মতে তাঁর বিচিত্র বিষয়ক ‘Essays’ গ্রন্থের ভূমিকায় বলেছিলেন, “আমিই আমার গ্রন্থের বিষয়বস্তু।” আলোচ্য পর্ষায়ের গল্পগুলোর শিল্পী রবীন্দ্রনাথও একথা বলতে পারতেন। বিচিত্র গল্পের প্লটকে আশ্রয় করে নিজের সমসাময়িক মনের প্রাবীণ্য-বিদ্রোহ ও প্রশান্ত সত্যালোচনার আকাঙ্ক্ষাকে খুঁটিয়ে খুঁটিয়ে রূপ দিয়েছেন কবি ;—এইসব খোদাই-চিত্রে বুদ্ধির হাতিয়ার চালিয়েছে শিল্পীর প্রাণের হাত। কোথাও বা কেবল মুক্তি,—কোথাও মুক্তির সঙ্গে প্রশান্তির সিদ্ধি ; কোথাও বিদ্রোহ,—কোথাও কেবল সয়ে যাওয়া।

‘পয়লা নম্বর’-এর অনিলা অনেক দুঃখে সেই মুক্তির পথ খুঁজে পেয়েছিল,—তার দুপাশে ছিল মাথা ঠুকবার দুই দেয়াল। একপাশে নিজের স্বামী, আর একপাশে

সিতাংশুমৌলি। জীবনের চোরাগলিতে কোনো দেয়ালের আঁচড়ই সে লাগতে দেয়নি প্রাণের গায়ে। তার মুক্তি আকাশচারী বিহঙ্গমের। ‘শেষের রাত্রি’ যেন ‘পয়লানস্বর’ আর ‘বোষ্টমী’র উল্টো পিঠ। আনন্দীকে জাগিয়েছিল তার ছেলের মৃত্যু,— মণিকে কী যত্ন জাগতে দিলো নিজের মৃত্যুর মধ্য দিয়ে? নিজের স্বামীকে জাগাতে পারেনি অনিলা কোনোদিন,—কিন্তু দূর থেকে সিতাংশুমৌলিকে আবুল নাড়া দিয়েছিল সে। যত্ন মাসীর প্রাণের ঢুলাল, কিন্তু মণির রুদ্ধ মনের ঘারে মাথা কুটে মরেছে তার ভালবাসা। মৃত্যুর মধ্য দিয়ে মুক্তি এল কী যত্নের জীবনে? ‘শেষের রাত্রি’র ভাষায় ‘লিপিকা’র স্বর,—তার প্রাণে ‘লিপিকা’র রহস্য-অপার সংকেত। গল্প নয়,—‘শেষের রাত্রি’ গল্পে-লেখা কবি-জীবনের গান।

মৃত্যুর মধ্য দিয়ে যত্নের প্রাণ খাঁচা-মুক্ত হয়েছিল কি না, জানা নেই। কিন্তু ‘হৈমন্তী’ গল্পের নায়িকা সেই মুক্তির সাধনাতেই নিঃসংশয়ে সিদ্ধ হয়েছে। হৈমন্তী সবদিকে তার স্বামী বলেছিল,—“এই গিরিনন্দিনী সতেরো বৎসরকাল অস্তরে-বাহিরে কত বড়ো একটা মুক্তির মধ্যে মাহুষ হইয়াছে। কি নির্মল সত্যে ও উদার আলোকে তাহার প্রকৃতি এমন ঋজু শুভ্র ও সবল হইয়া উঠিয়াছে। তাহা হইতে হৈম যে কিরূপ নিরতিশয় ও নিষ্ঠুর রূপে বিচ্ছিন্ন হইয়াছে এতদিন তাহা আমি সম্পূর্ণ অহুভব করতে পারি নাই।” কিন্তু সত্যের উদার জীবন-ভূমি থেকে উচ্ছিন্ন হয়ে আকণ্ঠ মিথ্যার গভীরে প্রোথিত থেকেও হৈমন্তী মিথ্যাকে কোনোদিন বেড়ে উঠতে দেয়নি নিজের জীবনে। নারব আত্মদান, মৌন কঠোর সংযমের মধ্যে তার দীর্ঘ প্রশান্ত জীবনাবসানের দ্বার দিয়ে মিথ্যার জগৎ থেকে মৃত্যুর অক্ষয় সত্যে যেন সে আবার পুনঃপ্রতিষ্ঠিত হয়েছে।

‘অপরীচিতা’ গল্প আবার যেন ‘হৈমন্তী’র উল্টোপিঠ। মিথ্যার জালে ধরা পড়ে হৈমন্তী মৃত্যুর মধ্যে মুক্তি পেয়েছিল। শত্ৰুনাথ সেনের কন্যা কল্যাণী জীবনেই মিথ্যার বস্তুভূমিকে অস্বীকার করে আপন কল্যাণ-ব্রতের সত্য ভূমিকায় অনায়াসে প্রতিষ্ঠিত হয়েছে।

কিন্তু এই ধরনের তুলনা ও আলোচনা শেষে হওয়া উচিত নয়। অস্তিত্ব এই ধরনের বিচারে পৃথক পৃথক গল্পের শিল্প-স্বাভাব্যতার পূর্ণ পরিচায়ন অসম্ভব। তবু অত আলোচনার শেষে পুরাতন বক্তব্যকেই আবার স্পষ্ট করে নিতে হয় আলোচ্য যুগে রবীন্দ্রনাথ পদ্মা-ঋতুর তুলনায় প্রত্যক্ষ জীবন-সংযোগবিহীন। তাই যে-জীবনকে মনের চোখে দেখেছেন,—প্রাণ দিয়ে জীবনের যে ভাপ এবং বস্তু অহুভব করেছেন,—মনগড়া গল্পের ছাঁচে সেই মনের আকৃতিকেই রূপ দিয়েছেন একে একে। ‘মনগড়া’ বলতে এখানে বুঝি এমন সৃষ্টি, কবির মনোজগতেই যাদের জন্ম, অবস্থান এবং বিলয়। ‘বোষ্টমী’ গল্পে বস্তুর তলানি থাকলেও তাকে মনের মত করতে গিয়ে একেবারে উল্টে দিয়েছেন কবি,—একথা লক্ষ্য

করেছি। তাই বলছিলাম, এই সব গল্পে মনে মনে নিজের মনকেই সৃষ্টি করেছেন শিল্পী ; যে-মন, তিনি নিজেই বলেছেন, একান্ত পরিবেশ-সচেতন। সেই সৃজনশীলতার বিশেষ প্রকরণই ধরা পড়েছে এই সব গল্পের দেহে।

‘সবুজপত্র’র গল্প লেখা শেষ হয়ে গিয়েছিল ১৩২৪ বাংলা সালে,—সবশুদ্ধ দশটি গল্পের প্রথম ‘হালদার গোষ্ঠী’।—শেষ, ‘পাত্র ও পাত্রী’। তার পরেই এল নতুন ‘কথা’র বৌক ; কেবল আকারে নয় স্বাদের প্রকারেও এরা অভিনব। কবি কিন্তু নিছক আকারের কথা ভেবেই তাদের নতুন নামকরণ করতে চেয়েছেন ‘কথিকা’। প্রমথ চৌধুরীকে এক চিঠিতে লিখেছিলেন, “আমার লেখাটির কি নাম দেব ভেবে পাই নে। ‘পুরানো শোক’ বোধ হয় চলতে পারে। ছোট ছোট গল্পকে ‘কথাহু’ না বলে ‘কথিকা’ বলা যেতে পারে। ‘গল্প-স্বল্প’ বলতে ক্ষতি কি ?”^{৩৪}

এই সব স্বল্প গল্পও ‘সবুজপত্র’ ঋতুর ফসল ; ধরা আছে ‘লিপিকা’ গ্রন্থে (১৩২৮), ‘লিপিকা’র আলোচনা গল্পের পর্যায়ে ফেলে পূর্বাচার্যরা কেউ ই স্পষ্ট করে করতে চাননি ; বরং সকলেই প্রায় একবাক্যে, এবং সংগত কারণেই, বলেছেন ‘লিপিকা’ একখানি উৎকৃষ্ট কাব্য। রবীন্দ্রনাথ নিজে ‘পুনশ্চ’-র ভূমিকায় স্বীকারোক্তি করেছেন, গদ্যকবিতা লিখবার প্রথম চেষ্টা তিনি করেছেন ‘লিপিকা’-তেই ; সাহসের অভাবে তাকে পণ্ডে পংক্তিবদ্ধ করা হয়ে ওঠেনি।

‘লিপিকা’র সংকলিত রচনাগুচ্ছ-বিমিশ্র স্বভাবের ; রসস্বাদুতার অনুসারেই সম্ভবত তাদের তিনটি ভাগে সাজানো হয়েছে ; কালের অনুক্রমে নয়। প্রথম ভাগের চৌদ্দটি রচনার সম্পর্কেই গদ্যকবিতা-ধর্মিতার দাবি সাধারণভাবে গ্রাহ্য বলে মনে হয়। দ্বিতীয় ভাগের সাতটি লেখার মধ্যে প্রথম সংকলিত ‘গল্প’ ছাড়া বাকি কয়টি গল্পের স্বাদুতাবহ। তৃতীয় ভাগের ১৮টি রচনার ^{৩৫} অনেক কয়টিতে গল্পের উপাদান থাকলে : স্বাদের পাখ্য আছে। এই গুচ্ছের একটি রচনা ‘স্বর্গ-মর্ত’ নাটকের সংলাপিক ভঙ্গিতে লেখা ; ডঃ সুকুমার সেন তাতেও গাল্লিকতার উপাদান নির্দেশ করেছেন।^{৩৬}

গল্পের উপাদান বলতে খুব ভাষা ভাষা ভাবে হলেও প্লট-এর কথাই মনে আসে,—কথা-বস্তুর স্বাদ যার মূল হতে উৎসারিত। কবিতা,—সে গদ্যকবিতাও যদি হয়, এবং

৩৪। রবীন্দ্রনাথ ‘চিঠিপত্র’-৫। প্রমথ চৌধুরীকে লেখা পত্র সংখ্যা ৮০।

৩৫। ‘লিপিকা’র সংকলিত রচনা সংখ্যা ৩৮ ; রবীন্দ্র রচনাবলীতে (২৬) একটি কথিকা অন্তর্ভুক্ত ‘সংযোজন’ রূপে আছে।

৩৬। সুকুমার সেন—‘রবীন্দ্রনাথের গল্পে রূপক ও রূপকথা’। ডঃ চারুচন্দ্র ভট্টাচার্য (সঃ) ‘শত-বার্ষিক জয়ন্তী উৎসর্গ’।

বর্দি হয় বর্ণনামূলক-ও, তাহলেও তার পরিণামী আবেদন মন্বয় উপলব্ধিরই গভীরে, যা অনিবচনীয়। ‘পুনশ্চ’ কাব্যের ‘কোপাই’ কবিতা সম্পর্কেও একথা সমান সত্য। অন্তর্গত গল্পের আবেদন কথা-গর্ভ। কবিতা আসলে কথার অতীত। তাহলেও ‘লিপিকা’-সংকলনের প্রথম দফা রচনাগুচ্ছ-র উপলক্ষেই ‘কথিকা’, ‘কথাহু’ কিংবা ‘গল্প-স্বল্প’ নামকরণের কথা ভেবেছিলেন কবি। পূর্বোক্ত চিঠির তারিখ ছিল ‘৪ ভাদ্র, ১৩২৬’ ; ঐ বছরের ভাদ্র-সংখ্যা ‘সবুজপত্র’-তে ‘লিপিকা’র ‘প্রথম শোক’ লেখাটি প্রকাশিত হয়েছিল। সম্ভবত এই লেখা শেষ করেই তার নাম-পরিচয় সন্ধানের কথা কবির মনে এসেছিল। ‘সবুজপত্র’ সাধাবণত মাসের শেষে প্রকাশিত হত ; আর ‘কথিকা’, শিরোনামেই লেখাটি ‘সবুজপত্রে’ মুদ্রিত হয়। তাহলেও ‘প্রথম শোক’ কিংবা ‘কৃতত্ত্ব শোক’ “” আসলে ‘কথিকা’-ই ; গল্প-স্বল্প নয়। কথা কম,—কিন্তু অল্প কথার অফুরন্ত রস উপচে পড়েছে চারদিকে নাতিস্পষ্ট বেদনার অন্তহীন মুহু সুরভির মত ; কথা আর কবিতার স্বাদুতায় যেন মেশামেশি হয়েছে।

রবীন্দ্রলেখনীরে এ ধরনের রচনা নূতন নয় ; ‘বিবিধ প্রবন্ধ’ (১২৯০) ‘আলোচনা’ (১২৯২) এবং ‘পুষ্পাঞ্জলি’তে (‘ভারতী’ ১২৯২ বৈশাখ) তার পূর্বরূপ স্পষ্ট হয়ে আছে। প্রথম দুটি বই-এর উপাদান একটি দুটি রচনার আকার ধরে প্রকাশ পেয়েছিল উন্মুখ যৌবনে—কাদম্বরী দেবীর নিভৃত-কবোক্ষ সান্নিধ্যে। শেখের লেখাটির জন্ম ১২৯১ সালের বৈশাখে তাঁর আকস্মিক অপঘাত-মৃত্যু বরণের তীব্র আঘাতের স্পন্দনে। ‘আলোচনা’র একটি লেখায় বলেছিলেন, “যাহা বলিলাম তাহা কিছুই বুঝা গেল না, কেবল কতগুলো কথা কহা গেল মাত্র।”“ কেবল ‘কথা-কহার’ এই ব্যক্তি-ভোগা মন্বয় আত্মদান-প্রবণতাই ‘লিপিকা’রও মুখ্য প্রেরণা ; বয়স, পরিবেশ এবং মেজাজের পরিণতি-স্বত্রেই ত’র স্বাদুতার পার্থক্য ঘটেছে। তা না হলে ‘সঙ্কী ও প্রভাত’, একটি চাউনি, ‘কৃতত্ত্ব শোক’, ‘সতেরো বছর’, ‘প্রথম শোক’ প্রভৃতি ‘লিপিকা’র রচনাগুচ্ছ আসলে ‘পুষ্পাঞ্জলি’র বেদনামূলকতাকেই বাণীবদ্ধ করেছে,—সেই একই অমৃতব, অভিন্ন বক্তব্যে ধরা দিয়েছে ;—বাগবিহ্বাসই কেবল পৃথক। এই আশ্চর্য সাদৃশ্য দেখে প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় সন্মিত্যে প্রশ্ন করেছিলেন, এলাহাবাদে বহুদিন পরে ‘নতুন বোটার্ন’-এর ছবি দেখে যেমন ‘বলাকা’র ‘ছবি’ কবিতার জন্ম, তেমনি ‘পুষ্পাঞ্জলি’র পাতুলিপি কিংবা ‘ভারতী’র পৃষ্ঠায় তার মুদ্রিত রূপ দেখেই কি ‘জীবনের মূল’ আলোড়িত করে আবার উঠে এসেছিল সেই পুরাতন শোক ভাবনা !”“ তাই হওয়া সম্ভব।

৬৭। প্রথম প্রকাশ—‘সবুজ পত্র’ ১৩২৬, কার্তিক সংখ্যা।

৬৮। ‘ডুব দেওয়া : ছোট বড়’—আলোচনা।

৬৯। ডঃ প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়—রবীন্দ্রজীবনী ৩য় খণ্ড।

কিন্তু ঐটুকুই সব নয় ; আসলে ‘লিপিকা’র সংকলিত বিচিত্রধর্মী সকল রচনারই মূলে রয়েছে ‘সবুজপত্র’-ঋতুর বিশেষ মেজাজ ; তার পরিচয় দেখে এসেছি ‘বিবেচনা ও অবিবেচনা’ প্রবন্ধ এবং আত্মশুদ্ধি আলোচনায়। বস্তুত কালের দিক থেকে ‘লিপিকা’র প্রথম রচনা ‘তোতাকাহিনী’-তে^{১০} সেই মনোভঙ্গিই স্পষ্ট। পুরাতনের জড়তা, বিশেষ-জ্ঞতার ছদ্মবেশে প্রাণহীন স্ববিরতা ও স্বার্থ-চর্চা - সব মিলে নির্বোধ ভাঁড়ামি আর নিষ্ঠুর প্রাণ-হত্যা,—আমাদের শিক্ষার দুর্গতির প্রতি নীতি-ভীষ কটাক্ষের ইঙ্গিতে তারই পরিচয় দিয়েছেন রূপকে আবৃত গল্পের আধারে। এরই উল্লেখ্যপিঠ ‘স্বর্গমর্ত’ নামক সাংলাপিক বিবরণী। কালের হিশেবে ‘লিপিকা’-গুচ্ছের এটি দ্বিতীয় লেখা ; রূপকের আকারে জীবনের মৃৎ-সম্ভব সজীব সত্তার মধ্যে আত্মপ্রসারণের আকাঙ্ক্ষায় স্পন্দিত — অনেকটা যেন ‘স্বর্গ হইতে বিদায়’ কবিতার ভাবনা ‘সবুজের অভিযান’-এর প্রেরণা ও মেজাজে উদ্দীপিত।

কিন্তু ‘লিপিকা’র কাব্য কিংবা গল্পগুণ নির্ণয়ে এসব কথাও কেবল প্রাসঙ্গিক। আসলে ‘সবুজপত্র’-যুগে রবীন্দ্র-স্বজনী চেতনায় এক আমূল পরিবর্তন ঘটেছিল। বুদ্ধদেব বহুর ভাষায় যা গিয়ে পৌঁছেছিল ‘বিপ্লবের কাছাকাছি’ ;^{১১} এবং পড়ে যত, তার চেয়ে সেই বৈপ্লবিক পরিবর্তন গড়ের জগতে ছিল প্রবলতর। পড়ে তখন ‘বলাকা’-ঋতুর সূত্রপাত ;—মুক্তবন্ধ নতুন ছন্দের পত্রপুটে মননদীপ্ত মানসিকতার নবীন ফসল যেন গছ-পাণ্ডের সীমান্তচূর্ণী দিকচক্রবালের প্রত্যাশী হয়ে উঠেছে। দিগন্তকে স্পষ্ট করে স্পর্শ করা গিয়েছিল ‘পুনশ্চ’-তে ; কিংবা রবীন্দ্রনাথের দাবি অনুসারে ‘লিপিকা’-তেই তার সূত্রপাত। কিন্তু বুদ্ধদেব বহুর ভাষায়, “এই নতুন রবীন্দ্রনাথ সমস্ত দিকেই প্রতীয়মান হলেন, কিন্তু কবিতার চেয়েও প্রবলভাবে তাঁকে চেনা গেলো তাঁর গড়ে।”^{১২} ফলে কেবল গছ ভাষার নয়, গছ-বাণীরও বদল হল ;—উপন্যাসে, গল্পে, এমন কি প্রবন্ধে-ও। স্বজনমূলক গড়ে, অর্থাৎ কথাসাহিত্যে তার ফলে রূপেরও পার্থক্য ঘটে গেল। ১৯১৬ সালে ‘বলাকা’র পাশেই প্রকাশিত হল ‘ঘরে বাইরে’, আর ‘চতুরঙ্গ’ উপন্যাস ; সমস্ত-আলোচিত ‘সবুজপত্র’ যুগের ‘গল্পগুচ্ছ’ও একই সময়ের রচনা। তাই এ-কালের উপন্যাস স্পর্শকে যত, ছোটগল্প স্পর্শকেও বুদ্ধদেব বহুর অমুত্তব সমপরিমাণেই প্রযোজ্য— “তিনি যা চাচ্ছিলেন, খুঁজছিলেন, পরখ ক’রে-ক’রে দেখছিলেন, তা উপন্যাসের এমন একটি রূপ, যা কবির স্বভাবের পক্ষে অমুকূল। তাঁর ভিতরকার কবিটি যাতে প্রজ্জ্বল পায়, কবিত্ব সহযোগী হয় কথাশিল্পে, এই ছিলো রবীন্দ্রনাথের সচেতন না হোক অবচেতন

১০। ডঃ রবীন্দ্র রচনাবলী ২৬ ; ‘গ্রন্থপরিচয়’ (লিপিকা)।

১১। ডঃ বুদ্ধদেব বসু—‘রবীন্দ্রনাথ : কথা সাহিত্য’। ১২। অমর।

মনের লক্ষ্য।”^{১৩} আসলে ঐ অবচেতন বাসনাই ‘গল্পগুচ্ছে’র গল্পেও এই সময়ে কাহিনী-অংশকে সরল করে দিয়ে তার বদলে ‘স্বগতোক্তি, মননশীলতা, বিশ্লেষণী পদ্ধতি’র দোলা লাগিয়ে দিল।

তারই বিপরীত ছবি দেখি ‘পলাতক’র (১৯১৮) গল্পে; কবিতার বুক ভরে গল্পের বেদনাকে বুঝি পুঞ্জিত করে দিলেন শিল্পী। প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় বলেছেন, বড় মেয়ে বেলা (মাধুরীলতা)-র রোগপীড়িত নিঃসন্তান জীবনের অবসান-সম্ভাবনার প্রচ্ছন্ন চিত্র-পীড়াই নিভৃত রূপ ধরেছে ‘পলাতক’র একাধিক কবিতা-গল্পে।^{১৪} কবির বেদনা ঐ সব রচনার গভীরে কাব্য-স্বাভাবতার সঞ্চার করেছে; কিন্তু তার মূলে অল্পপুঙ্খ, বিস্তারিত, বর্ণনাবাহিত গল্পাবেদনকেও অস্বীকার করবার উপায় কো? ‘সবুজপত্র’-যুগের ‘গল্পগুচ্ছে’ গল্প-গল্পে ‘কবি’কে ‘প্রশ্রয়’ দেবার আগ্রহ রসপুঞ্জিত; ‘পলাতক’র কবিতায় গাল্লিকের আকাঙ্ক্ষা ব্যক্তি-কবিমনের ব্যাখ্যায় স্পন্দিত। ‘লিপিকা’ এল তারপরে; ‘লিপিকা’র যে রচনাগুচ্ছ নিছক ‘রূপক’ নয় আক্ষরিক অর্থে ‘সাংকেতিক’, ‘প্রথম শোক’ থেকেই যদি তার জয় হিশেব করি, তাহলে সেছিল ১৩২৬, আষাঢ়—অর্থাৎ ১৯১৯ খ্রীষ্টাব্দে। এই সব রচনায় ‘গল্পগুচ্ছে’র সমকালীন গল্প-গল্প আর ‘পলাতক’র গল্প-কবিতার সীমান্ত পুরোই ভেঙে-চুরে একে-অরের সঙ্গে অঙ্গাঙ্গী জড়িয়ে একাকার হয়ে গেছে। সেখানে কবিতার রস আত্মদান করতে গেলে ‘কথা’র বন্ধার মনের কানে ঝম ঝম করে বাজে, আর কথারস-সম্ভোগের শুরুতেই মনকে গলাতে চায় কবিতার তান। এ-সব রচনা কথা-কাব্য নয় ‘স্ত্রীর পত্রে’-র মত; কিংবা নয় ‘কাব্য কথা’, ‘পলাতক’ যেমন,—এসব আসলে ‘কথা-কবিতা’; অর্থাৎ কথা হয়েছেও কবিতা; অথবা কবিতা হলেও কথা-স্বাদমুক্ত নয়,—উভয় রসের মিশ্রণ পাকে তৈরি এক অভিনব স্বাভাবতার বাহন।

‘লিপিকা’র সকল লেখাই এক রকমের নয় দেখেছি আগে; এবং তারা এক সময়ের রচনাও নয়। ১৩২৪-এর মাঘ সংখ্যা ‘সবুজপত্র’-তে শুরু হয়ে ১৩২৯ জ্যৈষ্ঠ পর্যন্ত বিভিন্ন সময়ের ‘সবুজপত্র’, ‘প্রবাসী’, ‘ভারত’, ‘মানসী ও মর্মবাণী’, ‘আনু’, ‘পার্বণী’, ‘মোসলেম ভারত’, ‘শান্তিনিকেতন পত্রিকা’ ‘বঙ্গবাণী’ প্রভৃতি সাহিত্যপত্রে প্রকাশিত হয়েছিল সবশুদ্ধ চল্লিশটি রচনা।^{১৫} প্রকাশভঙ্গির কথা ছেড়ে দিলেও কবিমনোভাব, কিংবা ‘মুড়’-এর দিক থেকেও এই দীর্ঘকালব্যাপী রচনাধারায় অভিন্নতা প্রত্যাশা করা নিরর্থক। কিন্তু মূল প্রবণতাটি প্রায় সর্বত্রই অভিন্ন; কথা-শিল্পের শরীরে কবির প্রাণ এবং তাঁর অনিবার্য শৈলীকে আন্টপৃষ্ঠে জড়িয়ে সহজ সাবলীন হবার প্রচ্ছন্ন অদম্য আগ্রহ।

১৩। তদেব।

১৪। ডঃ প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় ‘রবীন্দ্রজীবনী’—বিভাগ ৭ খণ্ড।

১৫। ডঃ ‘রবীন্দ্র রচনাবলী’-২৯-‘গ্রন্থপরিচয়’ (‘লিপিকা’)।

“—পশুপাখির জীবন হল আহার নিদ্রা সন্তান পালন ; মানুষের জীবন হল গল্প । কত বেদনা, কত ঘটনা ; সুখদুঃখ রাগবিরাগ ভালোমন্দের কত ঘাতপ্রতিঘাত । ইচ্ছার সঙ্গে ইচ্ছার, একের সঙ্গে দশের, সাধনার সঙ্গে স্বভাবের, কামনার সঙ্গে ঘটনার সংঘাতে কত আবর্তন ।”—বলেছেন রবীন্দ্রনাথ ‘লিপিকা’র ‘গল্প’-ন্যূনক রচনায় । ‘লিপিকা’র গল্পের স্বভাবও তাই ; জীবনের বিন্দু-বিস্তৃত বিচিত্র ‘আবর্তন’ের রেশ নিয়ে জমেছে সেন গানের তান । সে গান উৎসারিত ‘বলাকা’-ঋতুর কবি-ভাবুকতার উৎস হতে , ঐ একই ঋতুর স্ত্রীতন্ত্র দীপ্ত মননশীলতার স্পর্শকাতর আবরণে তা সংবৃত । তাই সে-কথা কথার-অতীত-যা, তারই চারপাশে আবর্তিত হতে চায় ; সে ভাষায় তাই ব্যঙ্গনা-কম্পিত উপলক্ষের সংকেত । গল্প এবং গান, কথা আর কবির অনুভূতি, এবং সেই সঙ্গে সাংকেতিকতর্কিত বাণীর মিশ্রণে যে তারতম্য, তারই ফলে ‘লিপিকা’র বিভিন্ন রচনার স্বাদ পৃথক হয়েছে ।

‘তোতা কাহিনী’র সংকেত আগাগোড়াই বুদ্ধিগ্রাহ্য স্পষ্ট রূপগর্ভ । ‘ঘোড়া’, ‘কর্তার ভূত’ প্রভৃতিও তাই ; এগুলো রূপকধর্মী রচনা । কিন্তু :—“বাঁশির বাণী চিরদিনের বাণী—শিবের জটা থেকে গন্ধার ধারা, প্রতিদিনের মাটির বুক বেয়ে চলেছে ; অমরাবতীর শিশু নেমে এল মর্ত্যের ধূলি নিয়ে স্বর্গ-স্বর্গ খেলতে ।

“পথের ধারে দাঁড়িয়ে বাঁশি শুনি আর মন যে কেমন করে বুঝতে পারিনে । সেই ব্যথাকে চেনা সুখদুঃখের সঙ্গে মেলাতে চাই, মেলে না । দেখি, চেনা হাসির চেয়ে সে উজ্জ্বল, চেনা চোখের জলের চেয়ে সে গভীর । আর মনে হতে থাকে, চেনাটা সত্য নয়, অচেনাই সত্য । মন এমন স্ফটিক ছাড়া ভাব ভাবে কী করে । কথায় তার কোনো জবাব নেই ।”

‘বাঁশি’ রচনায় এই সুর-লেখা কথার মালায়-গাঁথা নিভৃত অনুভবের দোলা, কথায় যার জবাব হয় না ।—একে ‘কথিকা’ কিংবা কথা-শিল্প বলি যদি, তবু গল্পের উপাদান এতে নেই । ‘মেঘদূত’ সম্পর্কে, কিংবা ‘সন্ধ্যা ও প্রভাত’-এর সম্পর্কেও ঐ একই কথা বলা যায় । ‘মেঘদূত’-এর মূল ভাবটির সাদৃশ্য আছে ‘মানসীর’ ‘মেঘদূত’ কবিতা, কিংবা ‘প্রাচীন সাহিত্য’-র ‘মেঘদূত’ প্রবন্ধের সঙ্গে । দুই ভাবের মিশ্রণে তৃতীয় যে বস্তু ব্যঙ্গনা এল তা না-কবিতা না-গল্প ; কিংবা এ-দুয়ের বিমিশ্রিতারও ফসল সে নয়,—সব কিছু মিলে এক নতুন আশ্বাদনের ছোতনা যেন,—‘সন্ধ্যা ও প্রভাত’ যেমন ‘পুষ্পাঞ্জলি’র গন্ধকাব্য-ভাবুকতার অনুসারী হয়েও আদিগন্ত স্বতন্ত্র ।

এ-সব লেখা ‘কথিকা’ই ; কিন্তু এমন কি ‘গল্প-স্বল্প’-ও নয় । আগে যে অর্থ বলেছি, ‘প্রথম শোক’ কিংবা ‘কৃতবল শোক’-ও তাই ঐ একই অভিন্ন অর্থে । ‘লিপিকায়’

প্রথম পর্ষায়ের সবগুলি লেখা সম্পর্কেই একই কথা বলা চলে; এবং তৃতীয় পর্ষায়ের ‘প্রথম চিঠি’, ‘রথযাত্রা’, ‘সওগাত’, ‘প্রাণমন’, ‘আগমনী’ সম্পর্কেও।

গল্প-র আদল এসেছে ‘লিপিকা’র যে-সব লেখায়, অর্থাৎ স্পষ্ট-আবছা যেমনই হোক, গল্পের কৃৎসিক। খুঁজে তবেই যার রসলোকে প্রবেশ করা যায়, তাতেও রূপ-গুণ-রসের পার্থক্য ঘটেছে ঐ মিশ্রণ-জনিত নূতন সারাংশের গঠনের ভারতম্যে। অনেক ক্ষেত্রেই এ-সব লেখার কোঁক রূপক পেরিয়ে রূপকথার দিকে। রূপকের সংকেত ইন্ড্রিয়-গ্রাহ্য অহুত্বের মুঠো ভরে পাওয়া যায় সেই স্থূল রূপের তাৎপর্য; কথায় ধরা যায় কথার অর্থ আর পূর্বনির্দেশিত ‘কথিকা’র রূপকের স্পষ্টতা নেই বলে কথার রস থাকলেও, যার না কথাবস্তু বা গল্প, তা অহুত্বস্থিত। ‘রূপকথা’র কথার বায়বীয় মায়াও থাকে, আর থাকে কিছু বস্তু-উপাদানও,—‘রূপকথা’কে যা গল্প-রসেও রসায়িত করে। এই বিশিষ্ট শৈলীতে রূপকথা কেবল শিশু-সাহিত্য নয়; দক্ষ শিল্পীর হাতের পরিপূর্ণ সৃষ্টি। অবনীন্দ্রনাথের হাতে এই গুণেই এমন কি শিশুগল্পও বড়োদের আপন হয়েছে; ১০ ‘গল্প-সল্প’তে রবীন্দ্রনাথ নিজের মত করে সেই কলাশিল্পের অমুসরণ করেছেন। ‘লিপিকা’তেও ঐ একই প্রকরণ, কিন্তু পার্থক্য হল, এ-লেখা শিশুর নয় একেবারেই; শিশুগল্পধর্মী রূপকথার রূপাধারে বড়োদের গল্পই কেবল। অথচ তার রসগ্রহণের পন্থাটি শিশুগল্পের সঙ্গে প্রায় অভিন্ন। বিবোধ সম্পর্কে কোঁতহলী মনের অন্তহীন জিজ্ঞাসা যেখানে বিস্ফারিত-দৃষ্টি আদিগন্ত বিষয়-চিহ্নের আকার ধরেছে, সর্বেজিয় দিয়ে শিশু সেই অনন্ত-রসকেই অধীর আগ্রহে পান করে না ঠিক, গিলতে থাকে যেন। ‘লিপিকা’র গল্পরসের আশ্বাদনও সেইখানে চূড়ান্ত, গল্প-রূপের আধারে পরিণত মন যেখানে অসীম-অরূপ অনন্তরসের স্পর্শই কেবল যাচ্চা করে, কিংবা উন্মুখ হয়ে থাকে সেই স্পর্শ লাভ করতে। ‘সীমার মাঝে অসীম’ যেন ‘আগন হ্র’ বাজিয়ে মোহমুগ্ধ করে রাখেন,—রস-সংপূর্ণ মানসে কেবলই মনে হয় একি গল্প, একি কবিতা,—কিংবা কিছুই নয়; কেবল মতিভ্রম! অথচ সব কিছু বলেও গান্ধিকতার রেশ পুরো ঘুচে যায় না মন থেকে। ‘রাজপুত্রুর’ এমনি একটি গল্প, কিংবা তারও চেয়ে নিটোল আর একটি ‘হয়োরানীর সাথ’। প্রথমটি সম্পর্কে ডঃ হুসুমার সেন বলেছেন,—‘রাজপুত্রুর’-এ বর্তমান কালের সাধারণ বাঙালি ঘরের ছেলেমেয়ের কাহিনী উপলক্ষ্য করিয়া মানুষের জয়যাত্রা চিরকালের জন্য ভণিত। ৬১০ শব্দের একটি মহাকাব্য বলিলে অত্যয় হয় মনে করি না।” ১১ —নিশ্চয়ই হয় না। - তবু মহাকাব্যের বস্তু-কঠিন দৃঢ় স্পষ্টতার বদলে এর সর্বক্ষেত্র জীবনের নিভৃততম ‘কামনার সঙ্গে সংঘাতের আবর্তন’ আরো জমাট রহছে

১০। ডঃ ভূদেব চৌধুরী—‘লিপির শিল্পী অবনীন্দ্রনাথ’—ষষ্ঠীর অধ্যায়।

১১। ডঃ হুসুমার সেন—পূর্বোক্ত প্রবন্ধ।

জমিট বেঁধে আছে অস্বহীন রহস্যের বাতাবরণ,—যাকে ‘মিষ্টিক’ না হলেও ‘মিস্টেরিয়াস’ মনে হয়, যে মিষ্টি কাব্যের নয়, জীবনেরই প্রাণের প্রাণ! ‘হুয়োরানীর সাধ’ গল্পে জীবনের নিভৃততম কামনার সঙ্গে সংঘাতের আবর্তন আরও জমিট রহস্যে নীহারিকাবদ্ধ।—ঠিক আচ্ছন্ন নয়,—উপলব্ধির কিরণ-কম্পিত। তবু, বুদ্ধির অগম্য বলেই এখানেও সেই জীবনমন্ত্রই বৃষ্টি অশেষের রহস্ত-বীণায় ঝংকৃত :- ‘যাহা চাই তাহা ভুল করে চাই, যাহা পাই তাহা চাই না।’

এ-সব লেখায় গল্পের ‘তার’ আছে, গল্প-রস পুরোপুরি নেই। তার কাছাকাছি এসেছে,—‘নামের খেলা,’ ‘ভুল স্বর্গ,’ কিংবা হয়ত ‘বিদূষক’-ও। ডঃ সেন ঠিক বলেছেন, ‘নামের খেলা’ ‘গল্পগুচ্ছে’ স্থান পাইবার যোগ্য।—‘ভুল স্বর্গ’ এবং অনেকটাই ‘বিদূষক’ সম্পর্কেও একই কথা বলা চলে। শেষোক্ত লেখার অধিক উপাদান অতীত-প্রসঙ্গ; তাতে গল্প-কল্পনা শিশুগল্পের অতিরিক্ত আমেজ সংগ্রহ করেছে।

‘মীম্ব’ সম্পর্কে সেকথা বলবার উপায় নেই; তার মধ্যে গল্প আর কবিতার দোঁটানো কোনো রসকেই নিটোল হতে দেয় নি,—না ‘গল্পগুচ্ছে’র মর্ত্য না ‘শেষ সপ্তক’-‘পত্রপুট’-এর গল্প-স্বর্গ।

তৃতীয় পর্যায়ে ‘লিপিকা’য় অনেক কয়টি রচনা আছে, যেমন ‘অম্পট,’ ‘পট,’ ‘নূতন পুতুল,’ ‘উপসংহার,’ ‘পুনরাবৃত্তি,’ ‘সিদ্ধি,’ ‘মুক্তি’ এবং ‘পরীর পরিচয়’,—এদের মধ্যে গল্পের প্লট-এ কবির মনকে ‘প্রশ্রয়’ দেবার স্নিগ্ধ শৈথিল্য বিচিত্র কাব্য-স্বাদী ‘গল্প-স্বল্পের’ সংগঠনকে সম্ভব করে তুলেছে।

এমনি করে রূপকথা, রূপককথা এবং রূপ আর কথার অনাল্লিষ্ট কিংবা স্বল্পাল্লিষ্ট মিশ্র আকারের রচনাসম্ভারেই পূর্ণ হয়ে আছে ‘লিপিকা’র গল্পের মত-লেখার অপরূপ ভাণ্ডার।

‘লিপিকা’র গল্পতুল্য লেখার রবীন্দ্রনাথকে আবার যথারীতি গল্প লিখতে দেখি ১৩৩২ বাংলা সালে,—‘প্রবাসী’ পত্রিকায়। ‘প্রবাসী’র চারটি, এবং আরো একটি এই পাঁচটি গল্প লেখা হয় ১৩৪০ সাল পর্যন্ত সময়ের মধ্যে। এগুলিও আসলে ‘সবুজপত্র’-পর্যায়ের রচনা-প্রকরণের অমুহুরতি। সমুদ্রের গল্প খুব একটা নেই। কেবল শেষ গল্প ‘চোরাই দন’-এ কবির মনোস্থাপ অকুণ্ঠ কবিতার আকার পেয়েছে। সুনেন্দ্রা আর তার স্বামী, তাদের কন্যা অরুণা আর তার প্রিয়-পতি শৈলেন-এর দুই পুরুষের মধ্য দিয়ে দাম্পত্য-প্রণয়, এবং যৌবন-প্রেমের যেন রোমাটিক স্তোত্র গেঁথেছেন কবি। সুনেন্দ্রার প্রসঙ্গে তার স্বামী বলেছে,—“বিবাহটা চিরজীবনের পালাগান; তার ধূয়ো একটা মাত্র কিন্তু সংগীতের বিস্তার প্রতিদিনের নব নব পর্ষায়ে। এই কথাটা বুঝছি সুনেন্দ্রার কাছ থেকেই। ওর মধ্যে আছে ভালবাসার ঐশ্বর্য, ফুরাতে চায় না

তার সমারোহ ; দেউড়িতে তার প্রহর বাজে তার সাহান্না রাগিণী। আপিস থেকে ফিরে এসে একদিন দেখি আমার জন্তে সাজানো আছে বরক-দেওয়া ফলসার শরবত। রঙ, দেখেই মনটা চমকে ওঠে ; তার পাশেই ছোটো রূপোর থালায় গোড়ে মালা, ঘরে ঢোকবার আগেই গন্ধ আসে এগিয়ে। আবার কোনোদিন দেখি আইসক্রীমের যন্ত্রে জমানো শাঁসে-রসে মেশানো তালশাঁস এক-পেয়ালা আর পিরিচে একটি স্বয়মুখী। ব্যাপারটা শুনে বেশ কিছু নয়, কিন্তু বোঝা যায়, দিনে দিনে নতুন করে সে অমুভব করেছে আমার অস্তিত্ব। এই পুরোনোকে নতুন করে অমুভব করাব শক্তি আর্টিস্টের। আর ইতরে জনাঃ প্রতিদিন চলে দস্তুরের দাগা বুলিয়ে। ভালোবাসার প্রতিভা স্বনেত্রার নব-নবোন্মেষশালিনী সেবা।”

এই গল্প যখন লিখেছিলেন কবির বয়স তখন সত্তর পেরিয়েছে। মনে হয়, বার্ষিকের উপাস্ত্রে এসে যৌবন-বাসনাকে স্বপ্নের ছায়াপটে আর একবার এঁকে দেখলেন কবি-কল্পনার তুলি দিয়ে। ‘চোরাই ধন’ নিঃসন্দেহে আত্মসৃষ্টি,—শিল্পীর গহন বাসনার গল্প-রূপ।

এর পরেও রবীন্দ্রনাথ গল্প লিখেছেন। সে ছোটগল্প-সাহিত্যের মধ্যপর্বের কথা। তার মুখবন্ধে আছে ‘কল্লোল’-‘কালিকলম’-‘প্রগতি’ এবং অপরাপরের প্রয়াস। যথাস্থানে সে ইতিহাস আলোচনা করব।

অষ্টম পরিচ্ছেদ

বাংলা ছোটগল্প : আদিপর্ব (২)

রবীন্দ্রেন্দ্রের শিল্পীগোষ্ঠী

বাংলা ছোটগল্পের জন্ম, বিকাশ ও পরিণতি একাধারে রবীন্দ্র-কল্পনারই সৃষ্টি। আর পূর্বের অধ্যায়ে আমরা রবীন্দ্র-রচনার আদিপর্বে খেমেছি এসে ‘কল্লোল-যুগে’র মুখে। ‘কল্লোল’ পত্রিকা প্রথম প্রকাশিত হয় ১৩৩০ বাংলা সালের বৈশাখে। আর তৃতীয় খণ্ড গল্পগুচ্ছের শেষ পাঁচটি লেখা (‘নামজুর গল্প’, ‘সংস্কার’, ‘বলাই’, ‘চিত্রকর’, ‘চোরাই ধন’) আগেই বলেছি, ১৩৩২ থেকে ১৩৪০ বাংলা সালের মধ্যে লেখা। এদিক থেকে ঐ গল্প-পঞ্চক ‘কল্লোল’-উত্তর কালের ইতিহাসে প্রতিষ্ঠা দাবি করতে পারে। কিন্তু সাহিত্যের জগতে কালের হিসাব দিন-মাস-বছরের নিরিখে নয়, শিল্পি-মনের ঋতু পরিবর্তনের পরিমাপ অনুসারে। এদিক থেকে পূর্বোক্ত গল্প-পঞ্চক কেবল ‘সবুজপত্র’-পর্বেরই মানস

অনুভূতি। শুধু তাই নয়, এক শেষতম ‘চোরাই ধন’ ছাড়া আর কোনোটিই উৎকৃষ্ট ছোটগল্প-রূপের স্বাতন্ত্র্যও দাবি করতে পারে না। এ-সব কথা পূর্বের অধ্যায়ে বলেছি। তবে আলোচ্য গল্প-পঞ্চকের কালগত পরগামিতার কারণ মোটামুটিভাবে অনুমান করা যেতে পারে। জ্ঞাতে-অজ্ঞাতে রবীন্দ্র-চেতনা ও রবীন্দ্র-প্রত্যয়ের নিছক বিরোধিতা করার উদ্বেজনা নিয়েই ‘কল্লোল’-এর প্রয়াস শুরু হয়। অবশ্য এর জীবন-প্রয়োজন ও সাহিত্যিক কলশ্রুতি সঙ্গক্ষে স্পষ্ট অবহিত হতে আন্দোলনের পুরোধাদের-ও সময় লেগেছিল। ফলে, নিছক আশ্ব-বিরোধিতার বদলে নতুন যুগের নতুন প্রয়োজন-বোধের ক্ষেত্রে আপন শিল্প-প্রেরণাকে পুনর্ধাসিত করতে কবিরও কিছু সময় লাগা অস্বাভাবিক ছিল না। কাব্যের জগতে এই পুনর্ধাসন শুরু হয়েছে ‘পুনশ্চ’-র (: ৩৩৯) যুগ থেকেই, —‘নবজাতক’ (১৩৪৭) থেকে সেই নব চেতনার পূর্ণ উৎসার। আলোচ্য কাব্য দুটির গ্রন্থাকারে প্রকাশের কালই ওপরে উল্লেখ করেছি। নতুন সৃষ্টির স্বত্ব, এবং পৃথক পৃথক ভাবে কবিতা রচনার শুরু হয়েছিল আরো আগে। কিন্তু একেবারে নির্বাণ পর্বের আগে রবীন্দ্রনাথ আর ছোটগল্প লেখেননি। তাই ‘কল্লোল’-উত্তর কালের চেতনায়-উদ্বোধিত তাঁর গল্প-সংখ্যা প্রচুর নয়। এই প্রসঙ্গে আরো একটা কথা স্পষ্ট করে বলে রাখা প্রয়োজন। ‘কল্লোল’ বলতে একটি বিশেষ পত্রিকা বা তার লেখক ও পরিচালক-গোষ্ঠীর কথাই বুঝি না। প্রথম বিশ্বযুদ্ধের সময় থেকে (১৯১৭-১৯১৮ খ্রি:) বিশ্বব্যাপী প্রথম আর্থিক মান্দ্যের (১৯৩০ খ্রীষ্টাব্দ ও পরে) কাল-সীমায় বাংলার রাষ্ট্রিক ও অর্থ নৈতিক জীবনে এক প্রবল পরিবর্তনের ঝড় দেখা দিয়েছিল, আর সে ঝড়ের দোলা পৌঁছেছিল জাতির চেতনার মূল অবধি। ফলে আমাদের সাহিত্য-সংস্কৃতির প্রয়োজন এবং মৌল বাসনাতেও নতুন দাবির আক্ষেপ দেখা দিয়েছিল। ‘কল্লোল’ আর তার অনুসঙ্গী পত্র-পত্রিকাকে আশ্রয় করে সেকালের কয়েকটি অস্থির তরুণ-চিত্ত সেই ভাষাহীন আক্ষেপের প্রথম পর্যায়টিকে প্রকাশিত করেছিল। যুগসন্ধির মানসিক দ্বন্দ্ব কখনো ভার-সম হয় না, তা ছাড়া ক্ষুব্ধ তারুণ্যের বাঁধন-ভাঙাব উন্নত প্রয়াস অনেক সময়ে অবাস্তব রূপও ধরেছিল। তবু সার্থক-অসার্থক প্রচেষ্টার মধ্য দিয়ে এক নতুন ভঙ্গুর জীবনের আর্দ্রনাদী প্রয়োজনকে জাতির শিল্প-চেতনার মূলে পৌঁছে দিতে পারাতেই কল্লোলীয় প্রচেষ্টার ঐতিহাসিক মর্যাদা। সেই নতুন চেতনার আঘাতে ‘কল্লোল’-গোষ্ঠীর সমভাবাত্মক ও তাঁর বিপরীত মনোভাবের রচনা একসঙ্গে অজস্র প্রকাশিত হয়েছে। ঐতিহাসিক মূল্যের স্বভাব নির্দেশ করবার উদ্দেশ্যে এই সকল রকমের রচনাকেই আমরা ‘কল্লোল’-চেতনার ফসল বলব,—অর্থাৎ এরা একই আক্ষেপের দুই পরস্পর-বিরোধী দিক ; একে অগ্নের উন্টো পিঠ ধেন। যথাস্থানে এই যুগ-স্বভাবের পরিচয় দেব। এখানে কেবল বলে রাখি, ‘কল্লোল’-উত্তর রবীন্দ্র-রচনা

বলতে আমরা কল্লোল-গোষ্ঠীর প্রভাবিত কোনো লেখার কথা বলছি না, বস্তুত সে রকম কোনো সৃষ্টি রবীন্দ্র-সাহিত্যে বোধ হয় নেই। ‘কল্লোল’-উত্তর সৃষ্টি বলতে সকলক্ষেত্রেই বুঝে ‘কল্লোলীয় প্রচেষ্টা’-উত্তর যুগজীবনের অবধানজনিত বিশেষ সাহিত্যিক ফলশ্রুতিকে।

এইটুকু সাধারণ ধারণা নিয়ে বাংলা ছোটগল্পের আদিপর্ব সম্বন্ধে এবারে একটা মোটামুটি কালগত হিসাব হয়ত করা যেতে পারে। ১২৯৮ বাংলা সালে রবীন্দ্রনাথের ‘হিতবাদী’ গল্পমালা প্রকাশের কাছাকাছি সময় থেকে ১৩৩০ সালে ‘কল্লোল’ পত্রিকা প্রকাশের আগে পিছে কিছু সময় পর্যন্ত এই পর্বের সীমারেখা। এই নিরিখে আলোচ্য সময়সীমার বাংলা ছোটগল্প ও গল্পকারদের পরিচয় সন্ধান করা যেতে পারে এবারে।

কিন্তু সে আলোচনার পথে বাধা অনেক। প্রথমত, গীতি-কবিতার বেলায় যেমন ছোট আকারের গল্প রচনাতেও বাঙালি মানসের তেমনি এক আশ্চর্য সহজাত প্রবণত রয়েছে। তা ছাড়া প্রতীচ্য পৃথিবীর মত আমাদের দেশেও সাময়িক সাহিত্যপত্রের অপরিহার্য দাবি মেটাবার প্রয়োজনে রচিত ছোট ছোট আকারের গল্প থেকেই ছোটগল্পের রূপান্তরিক্রমশঃ সৃষ্টিত হয়েছে। সাহিত্য-সাময়িক পত্রিকায় এই ছোট আকারের গল্প সন্ধান করতে করতে একেবারে বাংলা ভাষার প্রথম সাহিত্য-সাময়িক ‘দিগ্গর্জন’-এর কালে গিয়ে পৌছানো সম্ভব। ঐ পত্রিকার তৃতীয় সংখ্যায় ‘বৃদ্ধ তাহার পুত্র ও গাধার কথা’, চতুর্থ সংখ্যায় ‘পৃথিবী ও তাহার সন্তান’, দ্বাদশ সংখ্যায় ‘মাতৃভক্তি’, এবং ‘স্থির প্রতিজ্ঞার ফল’, চতুর্দশ সংখ্যায় ‘সুশ্রীপদ ও সুশ্রীপদের কথা’ ইত্যাদির উল্লেখ করা যেতে পারে। আলোচ্য পত্রিকার ইংরেজি অংশে প্রথম গল্পটিকে ‘A fable’ এবং শেষেরটিকে ‘An allegory’ বলা হয়েছে। এর থেকেই গল্পগুলির মৌল স্বভাবের পরিচয় পাওয়া যেতে পারে। তারপরে বাংলা সাহিত্যপত্রিকার সংখ্যা যত বেড়েছে ছোট আকারে গল্প রচনার প্রয়াসও ততই ব্যাপক হয়েছে। পরিণামে এই ব্যাপ্তি বস্তুত বিশৃঙ্খলারই সৃষ্টি করেছিল। বাংলা সাহিত্যে ছোট আকারের গল্প লেখার আকাঙ্ক্ষা ও প্রয়োজন দুর্বীর; অথচ সার্থক ছোটগল্প লিখবার মত পরিচ্ছন্ন আঙ্গিক-চিন্তার অভাব রয়েছে;—এ কথা লক্ষ্য করেই ‘সাহিত্য’-পত্রিকার সম্পাদক স্বরেশ সমাজপতি প্রমথ চৌধুরীকে ‘সাহিত্যে’র বৈঠকে ডেকেছিলেন। এদিক থেকে ১২৯৮ সালে ‘সাহিত্য’ পত্রিকায় প্রমথ চৌধুরীর অনুবাদ গল্প বা ‘হিতবাদী’তে রবীন্দ্রনাথের মৌলিক ছোটগল্প প্রকাশিত হবার আগে থেকেই বাংলা সাহিত্যে ছোট আকারের অনেক গল্প পাওয়া যেতে পারে। এই গল্প-শিল্পীদের মধ্যে রবীন্দ্র-ভগ্নী স্বর্ণকুমারীও^১ রয়েছেন।—স্বয়ং রবীন্দ্রনাথের ‘ভিখারিণী’, ‘ঘাটের কথা’, ‘রাজপথের কথা’ প্রভৃতিও এই প্রসঙ্গে আবার স্বরণযোগ্য।

অন্যদিকে, প্রমথ চৌধুরীর ‘ফুলদানী’, আর রবীন্দ্রনাথের ‘হিতবাদী’ গল্পমালা প্রকাশের পর থেকে সার্থক ছোটগল্প-রসের স্বাভূত অম্লভব করে বাংলায় ছোট আকারের গল্প রচনার প্রয়াস প্রায় সংখ্যাহীন প্রাচুর্যে ভরে উঠেছিল। এই সময়কার প্রাপ্তব্য সাহিত্য, সাময়িকী কয়টির পৃষ্ঠা থেকে সকল গল্প ও গল্প-লেখকের নাম উল্লেখ করতে গেলেও তা প্রায় এক অফুরন্ত ব্যাপার হবে। নরেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী একদা এই চেষ্টা করে এই সময়কার ৭৯ জন লেখক আর নামহীন-লেখকের রচিত ১২৬টি গল্পের সম্মান দিতে পেরেছিলেন।^১ কিন্তু এই লেখা ও লেখক-পঞ্জীও যথার্থ সংখ্যার একটি ক্ষুদ্র অংশকেই পরিচিত করতে পেরেছে। বর্তমান উপলক্ষে সেই স্বদীর্ঘ পঞ্জী সংকলন অপরিহার্য নয়। বাংলা সাহিত্যের ছোটগল্প-শৈলীর বিকাশে সমকালীন জীবন-ভূমি ও গল্পকারের মানসিকতার সংযোগ সম্মান করে বাংলা ছোটগল্প-শিল্পের বিবর্তনের ক্রমিক ধারাটিই আমাদের একমাত্র লক্ষ্যের বিষয়। এমন অবস্থায়, যে সব লেখা বা লেখকের মধ্যে বিচিত্রচারী বাংলা গল্প-স্বভাবের কোনো-না-কোনো বিশেষ রূপ অথবা প্রকৃতির আভাস লক্ষণীয় হয়ে উঠেছে বলে মনে করি, কেবল তাঁদের সম্বন্ধেই প্রাসঙ্গিক আলোচনা করব। এমন কি সকল শ্রেষ্ঠ শিল্পীরও প্রতিটি উৎকৃষ্ট গল্প আলোচিত হবে, এমন কথা দাবি করবার সাধ্য নেই। তাছাড়া, যে-সব শিল্পীর সম্বন্ধে কোনো উল্লেখই সম্ভব হবে না, তাঁদেরও স্ব-কীর্তি সম্পর্কে আমাদের কোনো অমনোযোগ নেই। কেবল পরিকল্পিত আলোচনা-পদ্ধতির সীমিত গণ্ডি অতিক্রম করা অসাধ্য বলেই আবুপূর্বিক আলোচনা সম্পূর্ণ করা সম্ভব হবে না।

১। ‘ভারতী’ পত্রিকার লেখকদল

এই আলোচনা-ধারায় বাংলা ছোটগল্পের ইতিহাসে ‘ভারতী’ পত্রিকার ভূমিকা অবিস্মরণীয়। ১২৮৪ বাংলা সালে প্রধানত সপ্তাহিক জ্যোতিরিন্দ্রনাথের উৎসাহে জ্যোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ি থেকে এই পত্রিকা প্রকাশিত হতে থাকে। দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর ছিলেন এই পত্রিকার প্রতিষ্ঠাতা সম্পাদক। তাঁর হাত থেকে সম্পাদনার দায়িত্ব গ্রহণ করেন স্বর্ণকুমারী দেবী ১২৯১ বাংলা সালে; মাঝে বছর কয় ফাঁক দিয়ে দুই দশায় প্রায় আঠারো বছর তিনি ‘ভারতী’ সম্পাদনা করেছিলেন। তাছাড়া স্বয়ং রবীন্দ্রনাথও কিছুকাল এই পত্রিকার সম্পাদক ছিলেন। অত্রাণ সম্পাদকদের মধ্যে আছেন সেকালের স্মরণীয় গল্প-লেখক-লেখিকা,—সরলা দেবী, মণিলাল গঙ্গোপাধ্যায়, সৌরীন্দ্রমোহন মুখোপাধ্যায় প্রভৃতি।

একেবারে প্রথম থেকেই গল্প প্রকাশের প্রতি 'ভারতীর' বৌক ছিল প্রবল। ফলে প্রবীণ ও নবীন, নবজাগ্রতমান বাংলা ছোটগল্পের বহু শ্রেষ্ঠশিল্পী 'ভারতী'র পাতায় আত্মপ্রকাশ করেছিলেন। প্রথম থেকেই 'ভারতী' পত্রিকায় অন্তরঙ্গ ঘরোয়া পরিবেশ গড়ে উঠেছিল; মূলত এটি ছিল ঠাকুরবাড়ির পারিবারিক পত্রিকা। পরিবারের বাইরে থেকে প্রথম দিকে যারা লেখ-সৃষ্টির মধ্য স্থান পেয়েছিলেন,—তাঁদের অনেকেই ছিলেন ঠাকুরবাড়ির সঙ্গে একান্ত ঘনিষ্ঠ। পরে শিল্পি-চক্রের পরিধি যখন বেড়েছে, তখন বাইরের লেখকও 'ভারতী'র আসরে এসেই আপন হয়ে উঠেছেন। এঁদের সকলেরই সর্বশ্রেষ্ঠ গল্প 'ভারতী'তে প্রকাশিত হয়েছিল, বা এঁরা অল্প পত্র-পত্রিকায় কখনো লেখেন নি, একথা মনে করবার কারণ নেই। রচনা প্রকাশের স্বাধীনতা অক্ষুণ্ণ রেখেও এঁরা ছিলেন 'ভারতী'র একান্ত আপন। নিবিড় আন্তরিকতার মধ্য দিয়ে 'ভারতী' পত্রিকা বাংলাদেশের একাধিক প্রজন্মব্যাপী শ্রেষ্ঠ ছোটগল্প-লেখকদের নিভৃত প্রীতির গাঁওতে এনে বেঁধেছিল। এঁদের মধ্যে বিচিত্র শিল্প-প্রকৃতির সমাবেশ হয়েছিল;—কল্পনা-রোমান্স, বাস্তব তথ্যসুসারিতা, রক্ষণশীল আদর্শবাদ ও বন্ধন-বিমুক্ত দীপ্ত বিদ্রোহ-বাসনা, আবেগ-আবহ-উচ্ছ্বাস, তথ্যসংক্ষিপ্ত ও নাটকীয়তা,—ভারতীর গল্পের আসরে ছোটগল্পের সকল স্বাদই ছিল একান্ত লভ্য। আবার কাল ও ভাবের দিক থেকেও এঁদের মধ্যে রবীন্দ্র-পূর্ব, রবীন্দ্র-উত্তর, রবীন্দ্র-প্রভাবমুক্ত, বিচিত্র রকমের শিল্পী ছিলেন। এদিক থেকে লেখক নির্বাচনে 'ভারতী'র কোনো গোড়ামি ছিল না। সৃষ্টির সঙ্গে স্রষ্টার প্রাণধর্মের অচ্ছেদ্য যোগই তার বিচার-সভায় ছিল পাশ-মার্কার একমাত্র মান। সেই অনুসারে 'ভারতী'র শিল্পীগোষ্ঠী সেকালের দৃষ্টিতে ছিলেন প্রগতিশীলতার প্রতীক। অর্থাৎ, কোনো বিশেষ মতবাদ নয়,—বহুমান জীবনের কোনো-না-কোনো দ্বারার সঙ্গে শিল্পীর অন্তঃকরণের যোগ থাকলেই তাঁর লেখা 'ভারতী'র পাতায় স্থান পেল। আর জীবন-গতির অনুসরণই তো প্রগতিশীলতার একমাত্র ধর্ম।

'ভারতী'র এই গতিশীল শিল্পী ও শিল্প-প্রবাহকে এবার অনুসরণ করব দুইটি পৃথক ধারায়। প্রথম পর্যায়ে থাকবেন রবীন্দ্র-পূর্ব ও রবীন্দ্র-সমসাময়িক লেখকগণ,—অর্থাৎ রবীন্দ্রনাথের অল্প পবে গল্প লিখলেও যারা রবীন্দ্রভাবনামুক্ত। আর আলোচনার দ্বিতীয় পর্যায়ে গঠন করবেন রবীন্দ্র-উত্তর শিল্পীগোষ্ঠী।

(ক) রবীন্দ্র-পূর্ব ও রবীন্দ্র-সমসাময়িক গাল্পিকদল

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ

বাংলা ছোটগল্পের ইতিহাসেও রবীন্দ্রনাথ ছাড়া সাধারণভাবে ঠাকুরবাড়ির দান খুব কম নয়। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর (১৮৪৯-১৯২৫) গল্প লিখেছিলেন কিছু কিছু,—সব কয়টিই ফরাসী গল্পের অনুবাদ। ‘ফরাসী প্রশ্ন’-এর গল্পাংশে এবং জ্যোতিরিন্দ্র-গ্রন্থাবলীর অন্তর্গত এই ছোটগল্পানুবাদগুচ্ছ সংকলিত আছে। তাতে এমিল জোলা, আলফাঁস দোদে, আলেকজান্দার দুমা, বালজাক, মোপাসাঁ প্রভৃতি প্রখ্যাত লেখকদের গল্পের অনুবাদ যেমন আছে, তেমন রয়েছে অপ্রধান, ইংরেজি নবিশ ফরাসি গল্পের পড়ুয়া বাঙালির কাছে অপরিচিত, বহু লেখকের গল্পানুবাদ।^৩ বস্তুত ইংরেজি অনুবাদের মধ্য দিয়েই সেকালে বাংলার শিক্ষিত সমাজে শ্রেষ্ঠ ফরাসি গল্পের স্বাদ অল্পবিস্তর পরিচিত হয়েছিল। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের সংযোগ ফরাসি সাহিত্যের সঙ্গে ছিল প্রত্যক্ষ,—এবং ফরাসি ভাষারই মাধ্যমে নিবিড়। তাই অপেক্ষাকৃত স্বল্পজ্ঞাত লেখকদেরও উৎকৃষ্ট গল্পের সঙ্গে তাঁর ঘনিষ্ঠ পরিচয় ছিল,—অনুবাদের ক্ষমতাও ছিল অনায়াসসিদ্ধ। এতে নবসৃজমান বাংলা ছোটগল্প-জগতের পক্ষে ফরাসি গল্প-সাহিত্যের একটি অ-পূর্ব পরিচিত কক্ষের অধিকার স্বগমতর হয়েছে। অনুবাদের ভাষায় জ্যোতিরিন্দ্রনাথের স্বভাবসিদ্ধ সরলতার সঙ্গে সহজ রস-সমৃদ্ধিও রয়েছে।

স্বর্ণকুমারী দেবী

কেবল কথাসাহিত্যে নয়, বাংলা সাহিত্যের ব্যাপক ক্ষেত্রে মহিলাদের আত্মবিকাশের ইতিহাস স্বর্ণকুমারী দেবীকে (১৮৫৬—১৯৩২)^৪ নিয়েই স্ব-প্রকাশ হয়েছে। রবীন্দ্রনাথের তিনি ছিলেন ন’ দিদি;—‘ভারতী’ পত্রিকার সূদৌর্ঘ্যকালের সম্পাদিকা। বস্তুত গড়ে-পড়ে, গল্পে-উপন্যাসে তাঁর লেখনী ছিল বিচিত্রচারী। কথাসাহিত্যের জগতে তিনি উপন্যাসই লিখেছেন বেশি। তাতে পাণ্ডিত্য আছে, ব্যাপ্তিও আছে, কিন্তু রসানুভবের সংহতি নেই। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় যথোচিত বিচারের পরে মন্তব্য করেছেন,—‘কাহাকে?’ ছাড়া স্বর্ণময়ীর রচিত দোষ-রহিত উপন্যাস বিরল।^৫ অথচ, অল্পপক্ষে দেখি, সংখ্যা অল্প হলেও তাঁর ছোট গল্পগুলি এক নবীন স্বাছতায় অনবদ্য।

৩। ডঃ জ্যোতিরিন্দ্র গ্রন্থাবলী’ বসুমতী সংস্করণ।

৪। জটীবা:—ডঃ পদ্মপতি শাসমল—“স্বর্ণকুমারী ও বাংলা সাহিত্য।”

৫। জটীবা:—ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—‘বঙ্গসাহিত্যে উপন্যাসের দ্বারা’ ৪র্থ সং: ‘স্বা-উপন্যাসিক’।

ঠিক ঠিক ছোটগল্পের রূপপ্রকরণ সম্পর্কে অবহিত হয়েই যে স্বর্ণকুমারী গল্প লিখেছিলেন, এমন দাবি করা চলে না। তাহলেও এইসব রচনার স্বাভূত যে অভিনব সে বিষয়ে তিনি সচেতন ছিলেন, তাঁর একমাত্র গল্প-সংকলন গ্রন্থের আখ্যাপত্রে তার স্বাক্ষর রয়েছে;—‘নব কাহিনী বা ছোট ছোট গল্প’ গ্রন্থিত হয়েছিল ১৮৯২ খ্রীষ্টাব্দে। ‘কাহিনী’-চরিত্রের অভিনবতা, তথা তাদের ‘ছোট ছোট’ আকারের বৈশিষ্ট্য স্বর্ণময়ী স্পষ্টই অঙ্কিত করেছিলেন।

‘নব কাহিনী’র প্রথম গল্প ‘ভীমসিংহ’ প্রথমে প্রকাশিত হয়েছিল ‘ভারতী ও বালক’ পত্রিকায়, ১২৯৩ বৈশাখ সংখ্যায়; লেখিকার প্রথম বড় গল্প ‘মাগতী’ প্রকাশিত হয় ১২৮৬ বঙ্গাব্দের ‘ভারতী’ পত্রিকায়। স্বর্ণকুমারীর গল্প-রচনার প্রয়াস কিন্তু আরো প্রাচীন। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘জীবনস্মৃতি’ থেকে জানা যায়, পরিবার-পরিজনের কাছে তাঁর সাহুবাদ ইংরেজি গল্প পাঠ কিশোরী স্বর্ণকুমারীকে বিবাহের পূর্বাধিই ‘ছোট ছোট গল্প’ রচনায় প্রবৃত্ত করেছিল।* ১৮৬৭-র নভেম্বর মাসে স্বর্ণকুমারীর বিয়ে হয়; অতএব তাঁর ছোট আকারের গল্প রচনা সূচিত হয়েছিল তারও আগে। তাহলেও ডঃ পদ্মপতি শাসমল সংগতভাবেই নির্দেশ করেছেন, স্বর্ণকুমারীর বয়স তখন কেবল এগারো পূর্ণ হয়েছিল।† তাঁর পরিণত রচনা, যা গ্রন্থিত হয়েছে, কিংবা পত্রিকায় প্রকাশিত, নিশ্চয়ই আরো পরবর্তী কালের লেখা। রবীন্দ্রনাথের সিদ্ধ গল্প রচনা-যুগের পরেও প্রথম লেখার স্বভাব বিচলিত হয় নি তাঁর গল্পে—স্বর্ণকুমারী সচেতনভাবেই ‘ছোট ছোট গল্প’ লিখেছিলেন,—অর্থাৎ ছোট আকারের গল্প। তাহলেও, লেখিকার অন্তঃস্বভাবের বিশিষ্টতাগুণে তাতে ছোটগল্পের আবহ ফল্গুধারার মত সঞ্চারিত হয়ে আছে। সে স্বভাব তাঁর নারীত্বের বৈশিষ্ট্যে অভিনব। ছোটগল্পগুলির মধ্যেও যেখানে “আগাগোড়া জীলোকের স্বর ধ্বনিত”‡ হয়েচে, সেখানেই স্বর্ণকুমারীর রচনার রস-স্বাভাব্য।

নারী-স্বভাবের এক সহজ প্রবণতা আছে গুছিয়ে চলায়। বস্তুত নারীর জীবনভূমি তার মনের গৃহীণীপনার আকাজক্ষায় আঁটসাঁট—পারপাটি। জীবনের যতটুকু পাওয়া যায়, তাকেই সাজিয়ে বন্ধুকে তৃপ্তক করে রাখার আকাজক্ষায় প্রায়ই নারীমন ব্যাপ্তিবিমূখ হয়। কারণ জীবনের পরিধি যত বাড়বে, বিশৃঙ্খলাও প্রায় তত অবশ্যজ্ঞাবী। বিশেষ করে বাংলাদেশের নারীমন আজও ঘরোয়া আবহাওয়ার অভীক্ষায় মুগ্ধ। স্বর্ণকুমারীর

৬। দ্রষ্টব্য—ডঃ শিশিরকুমার দাশ—‘বাংলা ছোটগল্প’।

ডঃ পদ্মপতি শাসমল—‘স্বর্ণকুমারী ও বাংলা সাহিত্য’।

৭। ডঃ পদ্মপতি শাসমল—পূর্বোক্ত গ্রন্থ।

৮। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—পূর্বোক্ত গ্রন্থ।

যুগে এই আকাঙ্ক্ষা ও আবেশ আরো ঘন নিবিড় ছিল। অনেক বিত্তা অর্জন করেছিলেন তিনি,—সেকালের সমাজ ও স্বদেশ-চিন্তায়ও তাঁর স্বকণ্ঠিত বুদ্ধির দীপ্তি ‘ভারতী’-পত্রিকার সম্পাদকীয় এবং অপরূপ প্রবন্ধে উজ্জ্বল হয়ে আছে। কিন্তু ব্যক্তি-স্বর্ণকুমারীর অন্তর-জলে আত্মগোপন করেছিল একটি পারিপাট্যলুক নারায়ন। তাঁর শিল্পকর্মে সেই ‘Eternal She’-ইর জয় জয়কার। তাই উপন্যাসের ব্যাপ্ত আধারে তাঁর পাণ্ডিত্য ও জ্ঞানমনীষা অকারণ মাথা খুঁড়ে মরেছে। কিন্তু যেখানেই বাইরের জগৎ ছেড়ে মনের অন্তঃপুরে নিজের সহজ জায়গাটি জুড়ে বসেছেন, সেখানেই স্বর্ণকুমারী অতুলনায়।

এদিক থেকে ছোট গল্পের সংক্ষিপ্ত পরিসর তাঁর শিল্প-মনের ঘরকন্না সাজিয়ে বসার একটি উপযুক্ত প্রচ্ছদ রচনা করেছিল বলে মনে করি। তাই উপন্যাসের চেয়ে ‘ছোট ছোট গল্প’ লেখায় স্বর্ণকুমারীর সহজ দক্ষতা। আর তাঁর রূপদক্ষ শিল্পশালা প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল সমকালীন বাংলার নারায়নের অন্তঃপুরে। মনস্তাত্ত্বিকেরা বলেন, নারীর জীবন-দৃষ্টি বিশেষভাবে আবেগ-নির্ভর। পুরুষ জীবনকে দেখে reasons দিয়ে,—নারীর জীবন-পাথের emotion। স্বর্ণকুমারী যেখানে নারীহৃদয়ের সেই সহজ বেদীতে বসে সেখানকার বেদনার ছবি এঁকেছেন, সেখানেই তাঁর রচনার স্বাদ বাংলা গল্পে অতুল।

উপন্যাসের মতই ইতিহাস এবং সমাজ উভয় বিষয়েই গল্প লিখেছেন স্বর্ণকুমারী। কিন্তু সকল ক্ষেত্রেই নারী-মনের মণিকোঠার আলোক-রূপায়ণই তাঁর শিল্পের প্রকরণ। বিশেষভাবে বন্ধিম-উত্তর শিল্পী তিনি; নিজে ছিলেন ঠাকুরবাড়ির সুশিক্ষিতা মহিলা,—মহর্ষির মানস সম্পদের উত্তরাধিকারিণী। ফলে, নারীর ব্যক্তি-স্বাতন্ত্র্যের মহিমা এবং সমাজ-লাঞ্ছিত নারী-ব্যক্তিত্বের বেদনা সমানভাবেই উপলব্ধি করেছিলেন নিজের নারী-সত্তার স্বভাব-শক্তি দিয়ে। নারীত্বের এই রক্তক্ষরা গোপন বেদনার অনায়াস-চিত্রণেই তিনি অতুলনায় হয়ে উঠেছেন। দৃষ্টান্ত হিশেবে ‘যমুনা’ গল্পটির কথাই প্রথমে বলি।

যমুনার নারীহৃদয় পুরুষ-প্রধান সমাজের হাতে আবাল্যা লঙ্ঘিত। তার পিতার প্রভূত ধনাদিকার ছিল। কিন্তু পিতার মৃত্যুর পর একটি বিধবা আর একটি বালিকা,—এই দুই মাতা-পুত্রকে কেবল অসহায় নারী বলেই বঞ্চিত করতে বাধেনি তাদের আত্মীয় পুরুষদের। পৌরুষের বর্বরতা এখানে অনাবৃত। যমুনার জীবনে পুরুষ হস্তের রূঢ়তম লাঞ্ছনা এসেছে তারই হাত থেকে, যাকে সে সবচেয়ে ভালবেসেছিল। যিনি অপরিচিত পথিক-অতিথিরূপে তাদের মাতা-পুত্রের দরিদ্র জীবন থেকে দিনে দিনে অনাবিল সেবা ও সাহচর্য পেয়েছেন,—রোগশয্যায় যমুনা যাকে হৃদয় দিয়েছে এবং যার হৃদয় নিয়েছে,—পরে বিবাহিত সেই পতিদেবতা তার রূপেই দগ্ধ হয়েছিলেন,—নারী প্রাণের স্নিগ্ধ পরিচয় লাভের সাধ্য ছিল না তার। তাই মিথ্যা আত্মপরিচয় দিয়ে তিনি যমুনাকে লাভ

করেছিলেন,—বাড়ি গিয়ে স্ত্রীর মিথ্যা পরিচয় দিয়েছিলেন দাসী বলে। যমুনা নিজ নারীধর্মের এই অপমান সহ্য করতে পারেনি। হিন্দু নারীর শ্রেষ্ঠ তীর্থ পতিগৃহ গোপনে সে ভ্যাগ করে এসেছে। স্বামী বার বার তাকে কিরে নিতে চেয়েছে। যমুনা দ্বিতীয়বার স্বামিগৃহে যাবার আগে তাকে প্রতিজ্ঞা করিয়ে নিয়েছে,—স্ত্রীর সম্পর্ক তিনি আর দাবি করতে পারবেন না। কারণ সে জানে, স্বামী তার ঠিকই আছেন,—কিন্তু সে তার পত্নী নয়। অর্থাৎ, যেখানে স্ত্রীর মর্যাদা নেই, সেখানে স্বামি-সম্বন্ধারণ যমুনা ব্যভিচার বলেই জানে। তাই দ্বিতীয়বারও সে স্বামীর ঘর ছেড়ে সম্মাসিনী হয়ে বেরিয়েছিল; কারণ স্বামী অপরের কাছে “—” বলে তার পরিচয় দিতেন। ঋশান-ভূমিতে যমুনার জীবন্ত জীবনাবসান পুরুষ-প্রধান সমাজের বর্বরতার বিরুদ্ধে নারী-চেতনার হুমিত তীব্র ধিক্কার। অথবা, আগাগোড়া রচনায় অপ্রগল্ভ সংযম, এবং নারী-প্রকৃতির স্বভাব-উন্মোচন পুরুষের চোখে জীবনের এক নূতন রূপ যেন এঁকে দিয়েছে। এই অ-পরিচিত স্বাভূতার দোলাই স্বর্ণকুমারীর কোনো কোনো ‘ছোট ছোট গল্প’কে ‘যমুনা’র মতই ছোটগল্প করে তুলেছে।

যেমন সামাজিক বিষয়ের অবতারণায়, তেমনি,—আগেই বলেছি,—‘ঐতিহাসিক উপন্যাস’-এর গল্প-চিত্রণেও নারীত্বের স্বভাব-বর্ণনাই স্বর্ণকুমারীর শ্রেষ্ঠ পুঁজি। ‘কুমার ভাসিংহ’ গল্পের স্বাভূতার কেন্দ্র ভাসিংহের রাজপুত-সমুচিত স্বার্থভ্যাগ ও আত্মদানে নয়,—ভাসিংহ-জননী কমলকুমারীর ব্যথা-বিগলিত নারীধর্মের সহজ রূপায়ণে। পতি-সোহাগে বঞ্চিতা চিরমোনা রমণী চরম মুহূর্তে পুত্রের জায়া অধিকারের দাবি প্রতিষ্ঠা করতে সমস্ত কুঁঠা বিসর্জন দিয়ে এসেছেন স্বামি-সম্পর্কনে। কথায় কথায় কথা বাড়ে। তখন “মহিষী বলিলেন,—‘কুমারদের জন্মদিনের কথা মনে পড়ে কি?’ বলিতে বলিতে মহিষীর কথা বাধিয়া গেল, আর বলিতে পারিলেন না, মুহূর্তে বিশ বৎসর যেন পিছাইয়া পড়িল, তখনকার ঘটনা নূতন হইয়া তাঁহার মনে জাগিয়া উঠিল। সেই দিনের সরলা, বিখণ্ড হৃদয়, অভিমানিনী বালিকাবধূতে আর আজিকার এই প্রৌঢ়া, স্বামি-প্রেমবঞ্চিতা, দলিতপ্রাণা রাজধানীতে কত তলাত! আজিকার এ মর্যাদহত, গর্বিত কমলকুমারী নহেন—সেদিন যেন আর এক কমলকুমারী—নব-প্রসূত সন্তান ক্রোড়দেশে লইয়া—প্রেমপূর্ণ উৎসব হৃদয়ে স্বামীর জন্ত অপেক্ষা করিতেছিলেন,—প্রসবের স্বপ্না আর তাঁহার মনে ছিল না, পুত্রমুখ দেখিয়া স্বামী কত না আশ্লাদিত হইবেন—কিরূপ উৎসব হৃদয়ে না জানি তিনি নব-শিশুকে ক্রোড়ে লইবেন—এই ভাবিয়া হৃদয়ে স্বপ্নের উৎস বহিয়া যাইতেছিল। কিন্তু, যখন পল গেল, দণ্ড গেল, স্বামী আসিলেন না, তখন সে স্বথ কষ্টে পরিণত হইল, মহিষী ভ্রিয়মাণ, কাতর হইয়া পড়িলেন। দুই দণ্ড পরে একজন দাসী আসিয়া বলিলেন,—‘রানী কমলকুমারীর এই মুহূর্তে একটি পুত্র হইল, মহারাজ তাহার

পদে অমর কবচ বাঁধিয়া দিতেছেন। সেখান হইতে এখানে আসিবেন।” চঞ্চলুমারী কমলকুমারীর সপত্নী। নারী-বাদনার এমন শিষ্ট উল্লাস,—নারীবাদনার এই নিঃসাড় অবসাদ নারী-শিল্পীর অসুভব ছাড়া কে আঁকবে! অথচ ‘ভীমসিংহ’র মত গল্পেও ইতিহাসের যথাসম্ভব উপাদান বিশ্বস্ততার সঙ্গেই ব্যবহৃত হয়েছে; অবশ্য তার উৎস ছিল সেকালের বাংলাদেশের অতিজনপ্রিয় গ্রন্থ টভের ‘রাজস্থান’।^২

উদ্ধৃতি দীর্ঘ করে লাভ নেই, স্বর্ণকুমারীর সকল সার্থক সৃষ্টিই শিল্পীর এই নারীধর্মের দ্বারা বিভাষিত। ‘সন্ন্যাসিনী,’ ‘লজ্জাবতী,’ ‘কেন’? ইত্যাদি গল্পে নারীহত্যার এই মিষ্টি স্বাদ উৎরেছে চমৎকার। নারীর অসুভব ও চেতনা নিয়ে সমাজ, পরিবার এবং জীবনকে দেখতে পারার এই ব্যক্তিত্বস্পৃষ্ট আন্তরিকতাবশে স্বর্ণকুমারীর গল্প বাংলা কথা-সাহিত্যে এক অ-পূর্ব স্বাভাবিক সঞ্চার করছে।

(খ) রবীন্দ্র-প্রভাবযুক্ত বাংলা গল্প

নগেন্দ্রনাথ গুপ্ত

নগেন্দ্রনাথ গুপ্ত (১৮৬১-১৯৪০) রবীন্দ্রনাথের সমসাময়িক ছিলেন,—কবির সঙ্গে তাঁর সৌহৃদ্যও ছিল গভীর। কবিকে লেখা দুখানি পত্রে এই আন্তরিকতার পরিচয় স্পষ্ট। কিন্তু তাঁর শিল্পকর্ম ছিল বিশেষভাবে বন্ধিমামুসারী। সুরেশ সমাজপতির সঙ্গেও তাঁর অন্তরঙ্গতা ছিল বনিষ্ট। দীর্ঘদিন বাংলাদেশের বাইরে ইংরেজি পত্রিকার সম্পাদনা ছিল তাঁর পেশা। সাংবাদিকতার সেই ব্রতে তিনি যথেষ্ট সাক্ষ্য লাভ করেছিলেন। ফলে, নগেন্দ্রনাথের জীবন-চেতনায় সাংবাদিকের বস্তু-নিষ্ঠা থাকলেও, বাংলা ও বাঙালি জীবনের বাস্তব পরিবেশের সঙ্গে তাঁর যোগ অন্তরঙ্গ হতে পারেনি। অত্মদিকে, তাঁর ব্যক্তি-ভাবনায় রাধা-কৃষ্ণ-লীলার-সুখ-মুগ্ধতা ছিল স্থানিবিড়। বিদ্যাপতির পদ-সংকলন এবং অগাধ প্রয়াসের মধ্যে বিষয়নিষ্ঠা ও বিদগ্ধতার পরিচয়কে ছাপিয়ে সেই রস-শ্রদ্ধ মনের পরিচয়ও প্রকাশিত হয়েছে। মনে হয়, নগেন্দ্রনাথের উৎকৃষ্ট গল্পগুলি অন্তত এই রসিক চৈতন্যেরই রচনা।

এদিক থেকে সাধারণভাবে বাঙালি মনের অপরিচিত এক রহস্যচ্ছন্ন জীবন-ভূমিতে প্রায়ই গল্পের প্রেক্ষাপট রচিত হয়েছে। সে যেমন বাংলা দেশের নয়,—তেমনি অথ কোনো ভৌগোলিক অবস্থানের একান্ত সীমাতেও বাঁধা নেই। চিরকালের অনন্ত রহস্য-বাসনার সোঁরত দিয়ে ঘেরা সে জীবন-পরিবেশ—“একবার সেই বসন্ত-প্রভাতে মুঞ্জরিত আব্রকাননে, যুধাঘিনী তরঙ্গিত নদীতীরে আর একবার প্রদোষকালে শৈলমূলে

সন্ধ্যাগগনতলে—দুইবার দেখিয়াছিলাম। যাহা দেখিয়াছিলাম,—যাহা শুনিয়াছিলাম, তাহা চিরদিন মনে রহিয়াছে, আজ আবার সেই কথা বলিতে বসিয়াছি।”—‘দুইবার’ নামক গল্পের শুরু হয়েছে এমনি করে। দুটি ঘটনার উল্লেখ করেছেন লেখক,—দুই পৃথক পরিপ্রেক্ষিতে। কিন্তু কোথায় তাদের অবস্থান?—মনে হয়, কত কাছে, তবু যেন কতদূরে! ‘মুক্তি’ গল্পের চরম মুহূর্তের চিত্র-পরিবেশ আঁকা হয়েছে,—“অতি ভীম সৌন্দর্য-বিশিষ্ট স্থান সেই হিমালী-মণ্ডিত গিরিশৃঙ্গ সম্মুখে প্রতিহত বালুস্রব-কিরণে স্রবশৃঙ্গের ছায়া জলিতেছে। সে স্থানে পশু নাই, পক্ষী নাই, মাত্র নিস্তব্ধতা। সৌম্য, উদার, গম্ভীর প্রকৃতি মূর্তি।” এ পরিবেশের কোনো ভূগোল নেই।

তেমনি নগেন্দ্র ঞ্চপ্তের গল্পাবলীর কোনো বিশেষ ইতিহাসও নেই। অর্থাৎ, কোনো বিশেষ ব্যক্তি-জীবনের মূলভূমি থেকে সে-সব গল্পের জন্ম হয় নি। মাসুষের চিরন্তন রোমান্টিক বাসনার বৃত্তে গল্পগুলি যেন সব প্রেম-বিফলতায় গড়া আকাশ-কুসুম। অনিবার্য সৌরভ একটু-আধটু আছে, কিন্তু কোনো বিশেষ আকার নেই। নগেন্দ্রনাথের জীবন-জিজ্ঞাসা ঠেকব ধর্মাস্থিত! রমণী-প্রণয় ও বৈরাগ্যের দ্বন্দ্বকে কল্পনার প্রশ্ন-মদির আকুলতা দিয়ে তিনি গল্পে গেঁথেছেন। এখানে তাঁর ভাবনায় দ্বিধা রয়েছে,—আর তাতেই গল্পগুলির অন্তরে মাধুর্যের সৃষ্টি হয়েছে। রমণী-প্রেমকে অস্বীকার করবার উপায় নেই বৈষ্ণবের,—স্বয়ং শ্রীকৃষ্ণ যে রাখাবল্লভ,—শ্রীমতী-চরণ-চারণ তিনি! কিন্তু এই রাখা-প্রেমকেই আরাধনা করবার নবীন বৈরাগ্যময় সরণি রচনা করে গেলেন মহাপ্রভু,—সেখানে “স্ত্রী-হেন নাম”—ও মনে-মুখে আনবার উপায় নেই। অতএব, কী করবে মাসুষ এই প্রেম নিয়ে!—কাম বর্জনীয়,—“কাম অন্ধতম”। কিন্তু নরনারীর সব প্রেম-ই-তো প্রচ্ছন্ন কাম নয়। আর বৈরাগ্য তো সাধারণভাবে নিঃশ্রেয়! ‘মুক্তি’, ‘দুইবার’, ‘মায়াবিনী’ ইত্যাদি গল্পে শিল্পী এই রহস্ত-জিজ্ঞাসার উত্তর খুঁজে ফিরেছেন। কিন্তু নিরন্তরতার মুখে গল্প যেখানে স্তব্ধ হয়ে দাঁড়িয়েছে জানা-না-জানা উত্তরের আভাস নিয়ে,—সেখানেই তাদের রোমান্টিক মাধুর্য।

নগেন্দ্র ঞ্চপ্তের গল্পাবলীকে বিশেষভাবে ছোটগল্প বলবার উপায় নেই। তাঁর ভাষা ও প্রকাশভঙ্গিতে বহির্মুখের রোমাঞ্চ উপস্থাপন বা ‘ইন্দিরা’, ‘রাধারাগী’-র মত বড় গল্পের রোমান্টিক বিস্তার রয়েছে। ছোটগল্পের উপযোগী অর্থপূর্ণ ব্যঞ্জনাময়তা বা তির্যক সংক্ষিপ্তি নেই তাতে। উপরি-কথিত কয়েকটি গল্পে প্রণয়-রহস্ত-জিজ্ঞাসা এক অপূর্ব দোলা সৃষ্টি করেছে,—যার আবেদন কেবল মৃদু অথচ পরিপূর্ণ নয়। অস্ত্রান্ত গল্পগুলি সাধারণ উপাখ্যানের পর্দায়ে পড়ে,—তার মধ্যে কিছু কিছু বর্ণনা-রসে স্নিগ্ধ। ‘লক্ষহীরা’, ‘স্বামীর কাহিনী’, ‘বন্ধু’ প্রভৃতি এই ধরনের গল্প। প্রথম দুটি গল্পের পরিবেশ বাস্তবিক জীবন-

ছুমির সদৃশ ; অপরটি পশ্চিমের আহীরপল্লীর কাহিনী। এই সব গল্পেও বিশেষ দেশ-কালের ইতিহাস-ভূগোল কোনো নির্দিষ্ট চিহ্ন রচনা করতে পারেনি ; মানুষের সর্বজনীন স্বর্থ এবং দুঃখ, বাসনা এবং বেদনাকে এক-একটি চরিত্রের বোঁটায় ফুলের মতো এঁকে তুলেছেন শিল্পী,—চিরকালের আকাশে। দেশী-বিদেশী নানা জীবন-পরিবেশের প্রচ্ছদে গড়ে ওঠা নগেন্দ্রনাথের বহু গল্প সম্বন্ধেই এ কথা প্রায় সমান সত্য !

আরো কিছু গল্প আছে যাদের ঠিক রহস্যময় বলা চলে না,—অথচ তাদের সমাপ্তি গল্পের বাচ্যার্থ বা ব্যঙ্গ্যার্থ কোনোটিকেই পূর্ণ অহুভূত হতে দেয় না। জাল কুঞ্জলাল কেন পরের বিধবার প্রতি অন্ধমোহে সর্বস্ব পণ করেছিল ; কিংবা বাদলা এবং চন্দ্রকুমারকে যে বিদ্যুৎ-গর্ভ ছায়া হঠাৎ হত্যা করলো,—সেই মীরণ-এরই পরিচয় কী ;—‘জাল কুঞ্জলাল’ বা ‘ছায়া’ গল্পে তার কোনো উত্তর নেই। অথচ যেখানে গল্প দুটি খেমে গেল, তাতেও কোনো নালিশ নেই ;—আবার অকথিত বক্তব্য শেষ করে বললেও আপত্তি ছিল না। যতটুকু বলা হল, সেটুকু বেশ,—প্লট-এর আবেদন-নিরপেক্ষভাবেই মনোরম। এই প্রকাশভঙ্গী অনেকটা গাল-গল্প জমিয়ে তোলার আঙ্গিক দিয়ে গড়া।

‘গল্প ত অল্প’, বা ‘চুলের কলপ’-এর মত কয়েকটি সহাস গল্পও লিখেছিলেন নগেন্দ্রনাথ। এগুলোকে হান্তরসাত্মক গল্প না বলে বরং মজার গল্প বলা ভাল। ‘শ্রামার কাহিনী’-ও আসলে তাই।

১২১৪ বাংলা সালে নগেন্দ্রনাথের প্রথম গল্প প্রকাশিত হয়েছিল ‘ভারতী’ পত্রিকায়—নাম ছিল ‘চুরী না বাহাচুরী’। এর গল্প-সংকলন গ্রন্থিত হয়েছিল ‘বহুমতী’ প্রকাশিত দুইখণ্ড ‘নগেন্দ্র গ্রন্থাবলী’ (১২২৫) প্রথম ও দ্বিতীয় ভাগে। আর একটি গল্প-সংকলন গ্রন্থের নাম ‘রথযাত্রা ও অগ্নাগ্ন গল্প’ (১২৩২)।

অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

অবনীন্দ্রনাথও (১৮৭১-১২৫০) গল্প লিখেছিলেন। ‘শকুন্তলা’—‘কীরের পুতুল’-এর মত কেবল শিশু-গল্প না, কিংবা নয় ‘রাজকাহিনী’-‘নালক’-এর মত ছোটবড় সকলের জন্য লেখা সর্বজনীন গল্প, নিছক বড়দের পড়বার গল্পও তাঁর কম নেই। অধিকাংশই ‘ভারতী’ পত্রিকার পাতায় আবদ্ধ রয়েছে আজও ; ছোটবড় মিলিয়ে ‘অনুন চরনস্বইট’।^{১০} তারই মধ্যে এক বিশেষ মনোহর কল অগ্নাগ্ন উপাদানের সঙ্গে গ্রন্থিত হয়েছিল ‘পথে বিপথে’ বইয়ের (১২১১) ‘নদীনারে’ অংশে। অবনীন্দ্রনাথ

১০। ডঃ মোহনলাল গঙ্গোপাধ্যায় ও সনৎ ভট্ট (স:)—‘সাহিত্যপথে প্রকাশিত ‘অবনীন্দ্রনাথের রচনাপত্র’ : ‘বিষভারতী পত্রিকা’ ১৮৮১-৮২ পৃষ্ঠা : ‘কার্তিক-চৈত্র সংখ্যা’।

প্রধানত শিশুসাহিত্যের শিল্পী রূপেই সুপরিচিত ; কিন্তু সে তাঁর ছদ্মবেশ। আসলে বিশ্ব-বিশ্বয়কর চিত্র-শিল্পীর অদ্ভুত প্রতিভা রেখা ছেড়ে লেখার ভাষাতেও অবোধ মুক্তি কামনা করেছিল ; অবনীন্দ্রনাথের লিপিশিল্প সেই বাসনা এবং প্রেরণারই অব্যবহিত ফসল।^{১১} আর ছবির ভাষা আসলে সর্বজনীন। রেখার ইচ্ছিতে যে সাড়া দিতে জানে, ছোটবড় নির্বিশেষে সেই সকল মনকেই টানে ছবির সৌন্দর্য। অবনীন্দ্রনাথের গল্পের রস-স্বভাব তাই আকারের ছোটবড় পরিমাণে নির্ভরশীল নয়,—একটানা অপরূপ রূপকথার ভাষা এবং ভাবুকতায় ঝংকৃত চিত্রশিল্পের মোহাবেশ তাতে এক অতুলনীয় নতুন, স্বাদুতার সঞ্চার করেছে। এই গল্প-ছবি তাদের ইচ্ছিত এবং ব্যঞ্জনাগুণেই ছোটগল্প-রসের যথাসম্ভব কাছাকাছি পৌঁছাতে চেয়েছে প্রত্যাশিত আদ্বিকের রাজপথ বেয়ে নয়, ছবি-আঁকিয়ার রহস্যময় মানবিকতাবোধের চোরাগলি পথে। অবনীন্দ্রনাথের কোনো গল্পই তাই বিশিষ্টার্থে ছোটগল্প নয়, অথচ সব গল্পই সার্থক গল্প, — শিল্পীর মনের তুলিতে আঁকা সবুজ জীবনের রসে স্নিগ্ধ।

‘ঘরোয়া’য় অবনীন্দ্রনাথের গল্প-রসের জমাট রূপ দেখে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন,—যেন “প্রাণের মধ্যে প্রাণ রক্ষিত হয়েছে।”^{১২} লেখকের অক্ষরস্ত জীবনীশক্তিতরা উদ্ভাত প্রাণটুকুই তাঁর গল্প-সাহিত্যেরও প্রাণ। চোখে-দেখা বাস্তবের সঙ্গে গল্প-শিল্পী অবনীন্দ্রনাথের কোনো প্রত্যক্ষ যোগ নেই ; অথচ তাহলেও তাঁর গল্পগুলো কল্পনা-বিলাসী নয়। জীবনের ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপ-বর্ণালির সঙ্গে ধ্যানী চিত্র-শিল্পীর আত্মার যে যোগ, তাঁর গল্পগুলোতেও জীবনের সূক্ষ্ম দেহহীন সেই সুরতি মদিরতার সৃষ্টি করে ফিরেছে। বস্তুত গল্পের প্রচ্ছদে অবনীন্দ্রনাথ তাঁর জীবন-কল্পনার ছবি এঁকেছেন।

অস্পষ্ট রূপ-রেখায়িত স্কেচ-এর সারাংশে ভরে কল্পনার তুলিকা-বোলানোর অপরূপ এই শিল্প-সিদ্ধির এক সার্থক নিদর্শন ‘পথে-বিপথে’র প্রথম গল্প ‘মোহিনী’। ‘নদীনায়ে’ অংশের সব-কয়টি গল্পেরই পটভূমি গঙ্গার ওপরে সীমার। প্রথম বিশ্বযুদ্ধের সময়ে কিছুকাল অবনীন্দ্রনাথ সকাল-বিকাল সীমারে করে বেড়াতেন,—স্বাস্থ্যের প্রয়োজনে। “ঐ সীমার ভ্রমণের অভিজ্ঞতাকে পশ্চাৎপট করিয়া ‘ভারত’-তে ধারাবাহিকভাবে কতকগুলি অভিনব গল্প ও চিত্র লিখিয়াছিলেন।”^{১৩} ‘নদীনায়ে’ অংশে তাঁহি গ্রন্থিত হয়েছে ‘পথেবিপথে’-তে। সেই গল্পবারার গল্পের নায়ক অবিদ্যুত তাদেব পুষ্করীতর বাড়ির ভাড়া পুরাতন স্তূপ সরিয়ে কেলে নতুন কালের নতুন রূপ আমদানি করতে লেগেছিল। একদিন

১১। বিস্তৃত পরিচয়ের জন্য ডঃ ভূদেব চৌধুরী—‘লিপির শিল্পী অবনীন্দ্রনাথ’।

১২। অবনীন্দ্রনাথকে লেখা চিঠি—‘প্রবাসী’, কার্তিক, ১৩৪৮ সাল।

১৩। ডঃ দ্বিজেন্দ্রনাথ সেন—‘বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস’ ৪র্থ খণ্ড।

সেই ছুপের তলা থেকে বেরোল আশ্চর্য ছবি ; সব তার লেপে-মুছে গেছে, কেবল রয়েছে আশ্চর্য দুই চোখ ;—আর ছিল, ছবির ফ্রেমের ডলায় একটা পিতলের ফলকে বড়ো বড়ো করে লেখা ‘মোহিনী’।

সেই দুটি চোখের নেশা পেয়ে বসেছিল অবিনকে। সে নেশা তাকে বন্ধুদের সন্ধ-ছাড়া করে করেছিল উদ্ভ্রান্ত। অবশেষে একদিন এক বন্ধু ঐ কেবল দুটি চোখের মোহিনী নেশা থেকে তাকে মুক্ত করার জন্তে কিছুটা আরক পাঠিয়ে দিয়েছিলেন। ছবির গায়ে তা লেপে দিতে চোখ দুটিও গেল নিঃশেষে মুছে ; কিন্তু সেই সঙ্গে অবিনের জ্ঞানও লুপ্ত হল। অবশেষে, গল্প যখন শেষ হয়েছে, তখন অবিন বলেছে, সে মোহেনি,—“ছবিখানা পটের গভীরতর অংশে গিয়েই আমার অন্তরতম স্থানে স্থাপিত হয়ে উঠেছে।”

সীমিত রূপের অভলে অরূপের অস্থান, আর অরূপের অন্তরালের রূপ আবিষ্কারের প্রয়াসই রূপশ্রষ্টার আত্মার ধর্ম। সে সাধনায় তাঁর শ্রেষ্ঠ সম্পাদ শিল্পীর কল্পনা। অবনীন্দ্রনাথের সকল গল্পের প্রাণকেন্দ্র হচ্ছে ঐ artist's fancy-দুটি তড়িৎময় চোখের অনির্বচনীয় ব্যঞ্জনা কেবল সেইদিনই আর্টিস্ট-এর প্রাণের গহন-প্রচ্ছদে চিরস্তন মূর্তি ধরে ওঠে,—রূপের যেদিন চিরবিসর্জন হল। রূপকে নিয়ে শিল্পের কারবার শুরু হয়,—কিন্তু রূপের যেখানে শেষ সীমা, সেখানেই অরূপ রতনের জন্তে শিল্পি-আত্মার ধ্যানের আরম্ভ। সেই শিল্পধ্যানের স্বভাবকে সার্থক ব্যঞ্জনা দিয়েছে এই fancy-স্বন্দর গল্প।

‘গুরুজি’ গল্প আকাশ-পাতালে সঞ্চারমান fancy-র অবাধ অভিযানের এক আশ্চর্য স্বন্দর নিদর্শন। আরব্য উপজ্ঞানের গল্প নয়,—নীল, গেরুয়া, শাদা কপোতের কাহিনীর ব্যঞ্জনাভাসে শিল্পী এক সার্থক রঙের খেলা খেলেছেন,—এ-খেলা রঙের পাত্রে জীবন নিয়ে খেলা। আর সে-খেলায় লেখনী দেখা দিয়েছে চিত্রকরের হাতে রঙে-ছোপানো তুলি হয়ে :—“আজ পূর্ণচন্দ্র আকাশের নীলের উপরে শাদা আলোর একটা জাল বিস্তার করে দেখা দিয়েছেন। এমন পরিষ্কার ধবধবে রাত আমি দেখিনি। তার মাঝে একটা ষ্ঠেত পাখরের মন্দিরে আমরা এসে বসেছি। অবিনের পরনে তার সেই নেভি-ব্লু চাম্বনাকোট, আমার সেই গেরুয়া অলন্টার, আর তাঁর [গুরুজি] পা থেকে রাখা পর্যন্ত শাদা সাজ। তাঁর মাথার চুল যে এত শাদা, তা পূর্বে আমার চোখে পড়েনি। যেন শাদা কেনার মধ্যে তাঁর সুন্দর মুখ ষ্ঠেত-পদ্মের মত দেখা যাচ্ছে। বেশ যখন তার সমস্ত জল ছড়িয়ে দিয়ে হাঙ্কা হয়ে উঠেছে, এ তেমনি শাদা। হিমালয় পর্বতের শিখরের তুষার যখন তার সমস্ত ভরলতার সমাহার করে কঠিন হচ্ছে

উঠেছে, এ তেমনি শাদা। এরই মাঝে তিনি আস্তে আস্তে তাঁর ইতিহাস শুরু করলেন :—।”

এ কেবল গুরুজির কথা নয়। চারদিকে কেবল রঙ, তুলি, রূপ,—কথার মালায় গাঁথা রেখাহীন রূপের বর্ণালি সমারোহ। এরই মাঝে চিত্রশিল্পী অবনীন্দ্রনাথ তাঁর কল্পনাকে (fancy) ছেড়ে দিয়েছেন গল্প বলতে। মাঝে মাঝে সেই স্বচ্ছ কল্পনার চোখে রূপহীন সিচুয়েশন-ও রূপের রেখায় চিত্রায়িত হয়ে উঠেছে। ‘দোশালা’ গল্পে দেখি, “রবারের সঙ্গে একটা কাবুলি গান আরম্ভ করলে :—

‘স্নমিওসী পমঙ্গল স্নমিওসী
পদম্বেকনা-পমঙ্গল স্নমিওসী-ঈ-ঈ—’

“হুরও যেমন, কথাও তেমনি বিদ্যুটে! ‘স্নমঙ্গল’, ‘পমঙ্গল’ যেন মশার কাঁকের মতো কানের কাছে কেবলই ভন্ ভন্ করছে আর মাঝে মাঝে ‘স্নমিওসী’ সেগুলোকে হু দিয়ে উড়িয়ে দিচ্ছে।”

কথা বা গল্প নয়,—চিত্রশিল্পীর ফ্যান্সী দিয়ে আঁকা এ এক নিখুঁত ছবি। অবনীন্দ্রনাথের গল্পে স্পষ্ট বা অস্পষ্ট আকারে এই ছবি-আকার খেলাই প্রধান,—ছবির রেখা সর্বত্র প্রাঞ্জল যদি না-ও হয়, তবু গল্পের রস ঐ ফ্যান্সির উৎসজাত। এই জগতেই এক অর্থে অবনীন্দ্রনাথের প্রায় সব গল্পই ছোটদের গল্প। আবার তাঁর ছোটদের গল্প-গুলোও নিছক ছোটদের গল্প নয়। শিশুমনে রূপকথার শ্রেষ্ঠ আবেদন তার ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপময়তায়। ভূত-পেত্নী-রাক্ষস-খোঙ্কস-ব্যাঙ্কমা-ব্যাঙ্কমীর বর্ণনা কান দিয়ে যত সে শোনে, ততই কৌতূহলী চোখের দৃষ্টি উজ্জল চকচকে হয়ে ওঠে। বর্ণনা যত নিখুঁত হয়, উৎকণ্ঠিত উদ্গ্রীব দৃষ্টিতে চোখ তত বড় বড় হয়ে ওঠে। রূপকথার গল্পে-শোনা-কাহিনীর রূপ শিশু তার চোখ দিয়ে দেখতে চায়,—তাই বুঝি সে গল্পের নাম রূপকথা, যে কথা রূপের দিশারি। অবনীন্দ্রনাথের গল্প কেবল চোখ দিয়ে পড়ি, বা মন দিয়ে বুঝি না,—মনের চোখ দিয়ে দেখতে না পারলে তার রস অনেকখানি কিকে হয়ে যায়। তাই সে গল্প রূপকথা-ধর্মী। তবু পুরো রূপকথা নয়,—কারণ অবনীন্দ্রনাথ জীবনকে নিয়ে আজগুবি গল্প বলেন না,—তাঁর গল্পের আশ্রয় theme তাঁর ধ্যানী fancy-র সৃষ্টি। তাই, তাঁর ছোটদের গল্প নিছক রূপকথার চেয়ে সিরিয়াল,—আর বড়দের গল্প আজগুবি গল্পের চেয়ে গভীর,—জীবনের অনিবার্য অকারণ আনন্দ-খেলার ব্যঙ্গনাবহ।

এই কারণেই অবনীন্দ্রনাথের গল্পে ছোট-বড় আকারের বালাই নেই। সব আকারের গল্পেরই প্রায় অভিন্ন স্বভাব। তার মধ্যে ‘কোটরা’ গল্পে নবীন জীবনের স্বাভূত রয়েছে।

‘ভারতী’ পত্রিকার দীর্ঘ ছাব্বিশ পৃষ্ঠা জোড়া বড় আকারের এই গল্পটি আসলে সার্থক ছোটগল্প-স্বভাবিত। অবনীন্দ্রনাথের অপর্যাপ্ত গল্পের মতো এটি কেবল একটি গল্প-চিত্র নয়,—শিল্পি-কল্পনার খেলায় আঁকা নিছক কথার ছবি নয়। এর প্রচ্ছদপটে রয়েছে এক কর্মবাস্তব জীবনের বাস্তব পটভূমি। আর আশ্চর্য, সে পটভূমি নিরঙ্গ দরিদ্র খেটে-খাওয়া মাহুষের জীবনের এঁদো-গলিতে প্রতিষ্ঠিত। স্বন্দরের ধ্যানী অবনীন্দ্রনাথ জীবনের অন্ধকার গলিতে আনন্দ-স্বন্দরের পরিণামী আলোর ফুলঝুরি রচনা করেছেন গল্প-শেষে। এ গল্পের আর এক বৈশিষ্ট্য, বস্তু-নির্ভর বলেই আগাগোড়া গল্পটি যেন প্রত্যক্ষ জীবনের নিখুঁত একটি ছবি। কল্পনার ফাঁককে ভরিয়ে তোলার প্রয়োজনে fancy-র খেলা নেই,—নেই কথার পিঠে কথার মালা গাঁথবার রহস্য-কৌশল। হুচোখ ভরে বা দেখি, জীবনের সেই রূপটিকে গল্পের ক্ষেত্রে ছবি করে এঁকেছেন শিল্পী। সে ছবি কত নিখুঁত, গল্পের শুরুতেই তার প্রমাণ :—

“মীরবহর ঘাটের কাছে মহাজন-পটি থেকে কাঠিগোলা পর্যন্ত বাঁশতলার গলি আঁকাবাঁকা, সরু, অন্ধকার, নর্দমার পাঁক আর কাদায় পিছল। দুধারে চারতলা পাঁচতলা বাড়ির দেওয়াল সোজা উঠেছে; জানলা নেই, বারান্দা নেই, পায়রার খোপের মতো এখানে-ওখানে দু-একটা কেবল ঘুলঘুলি, তার থেকে ময়লা চটের পর্দা ঝুলছে। মুটে-মজুর, গরীব কেরিওয়াল, দোকানী-পশারী—এরাই সব এখানে থাকে অল্প ভাড়ায়। বাড়িগুলো একতলায় মুদির দোকান, কাকিখানা মদের আড্ডা, চালের আড়ৎ, ফুল ফুলুরির বাজার—এমনি সব দু-সারি। রাস্তায় সারি সারি গরুর গাড়ি দিনরাত চলছে; ভব্রলোক মোটেই চলে না; যত কুলীমজুর বদমাস-গুণ্ডা—কেউ লাঠি, কেউ ছেঁড়া কঞ্চল, কেউ খালি ঝুড়ি নিয়ে চলাচল করছে। মাসের পয়লা, তাই আজ বাড়িওয়ালা মাড়োয়াড়ি দুচার জন গরীব ভাড়াটেদের কাছে ভাড়া আদায় করতে, আর যারা অনেক দিনের ভাড়া বাকি কেলেছে, সেই সব নিরুপায় লোকগুলোকে জী-পুত্র নিয়ে রাস্তায় দাঁড় করিয়ে দিতে হাজির হয়েছে।”

গল্পের সুদীর্ঘ প্রচ্ছদ-চিত্রের একটু অংশ মাত্র উদ্ধার করা গেল—কিন্তু তাতেই আলোচ্য জীবনের নিখুঁত ছবি তুলির এক-এক ছোপে যেন নিটোল হয়ে উঠেছে। এ-ছবি একান্ত বাস্তবায়ন হয়েও ফটোগ্রাফ নয়,—বিশ্বজন-মনোহর চিত্রশিল্পীর হৃদয়ের দরদ দিয়ে আঁকা,—শেষ ছত্রে অসহায় দরিদ্র-জীবনের প্রতি শিল্পীর সেই অনিবার্য মমতা কথায় রেখা-বলয়িত হয়ে উঠেছে। এমনিই আসলে অবনীন্দ্রনাথের গল্প-শিল্প! তাঁর গল্পের theme কান দিয়ে শুনে হয় না, চোখ দিয়ে দেখতে হয়; আর তার রসবস্তুর স্বাদগ্রহণ করতে হয় উৎকেন্দ্রিত সজদয় মনের চোখে।

(গ) রবীন্দ্র-উত্তর বাংলা গল্প ও গল্পকার

প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়

বাংলা গল্পের আদিপর্ব এক অর্থে রবীন্দ্র-পর্বও। অর্থাৎ, রবীন্দ্রনাথের সৃষ্টির দ্বারা এই পর্ব কেবল সমৃদ্ধ নয়—এ-যুগের শ্রেষ্ঠ গল্প-শিল্পীদেরও অনেকে রবীন্দ্র-রচনা অথবা রবীন্দ্র-ভাবনার দ্বারা প্রভাবিত। এঁদের পুরোবর্তী ছিলেন প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় (১৮৭৩-১৯৩২)। প্রথম বয়সে কবিতা নিয়ে সরস্বতীর সৃষ্টি-কুঞ্জে প্রবেশ করেছিলেন তিনি। পরবর্তী কালে গল্প,—অর্থাৎ কিছু প্রবন্ধের সঙ্গে বহু সংখ্যক গল্প-উপন্যাসই ছিল তাঁর সৃষ্টির শ্রেষ্ঠ বাহন। আর প্রভাতকুমার নিজে বলেছেন,—“রবিবাবুর দ্বারা উদ্বুদ্ধ হইয়াই আমি গদ্য রচনায় হাত দিই।”—

নিছক ছোটগল্প রচনার ক্ষেত্রেও রবীন্দ্র-সংবর্ধনাই লেখকের সাহস ও উৎসাহ বাড়িয়েছিল; একথাও প্রভাতকুমারেরই উক্তি। প্রথমে তিনি ত্রীরাধামণি দেবী ছদ্মনামে গল্প প্রকাশ করেছিলেন পর পর দুটি। ‘প্রদীপ’ পত্রিকায় প্রকাশিত সেই গল্পগুলির প্রশংসা রবীন্দ্রনাথ স্বতঃপ্রবৃত্ত হয়ে করেছিলেন ‘ভারতী’-তে। তাতেই উৎসাহিত হয়ে প্রভাতকুমার স্বনামে গল্প প্রকাশ করতে আরম্ভ করেন। রবীন্দ্র-সম্পাদনায় এবং পরে সরলাদেবীর সম্পাদিত ‘ভারতী’ পত্রিকায় তাঁর বহু উৎকৃষ্ট গল্প ছাপা হয়েছিল। প্রভাতকুমারের এক শ্রেষ্ঠ গল্প ‘দেবী’-র প্লট-ও রবীন্দ্রনাথের কাছে পাওয়া;—এ-কথাও লেখক নিজে স্বীকার করেছেন।^{১*}

তাহলেও, ছোটগল্প-শিল্পী প্রভাতকুমার আপন স্বাতন্ত্র্যে ভাস্বর। রবীন্দ্র-ভক্ত হয়েও তিনি আগাগোড়াই রবীন্দ্রনাথের থেকে পৃথক। ‘দেবী’ গল্পটি গড়লেই বোঝা যায়,—রবীন্দ্রনাথ ঐ গল্প নিশ্চয়ই তেমনভাবে লিখতেন না। কবির সঙ্গে এই স্বভাব-গামিকের পার্থক্য নির্দেশ প্রসঙ্গে আপেক্ষিক লঘুতা ও সরসতা-প্রবণতার কথা বলা হয়েছে। কিন্তু রসিকতাই প্রভাতকুমারের গল্পের প্রধান বৈশিষ্ট্য মনে করলে ভুল করা হবে; লঘুতার তো প্রশ্নই ওঠে না। গল্পলেখক হিসেবে প্রভাতকুমার যেখানে সর্বাপেক্ষা রসোত্তীর্ণ, সেখানে তিনি রীতিমত ‘সিরিয়াস’। ‘দেবী’, ‘আদ্রিলী’, ‘হিমালী’, কালীবাসিনী’, ‘মাতৃহীন’, ইত্যাদি গল্প তার শ্রেষ্ঠ প্রমাণ। ‘দেশী ও বিলাতী’ গ্রন্থের গল্পগুলিতে গান্ধীজীর মাত্রা অনেকটা কম বলে মনে করা হয়। কিন্তু ‘ফুলের মূল্য’-র মত গল্পে শিল্পীর জীবন-সহায়ভূতি বেদনাময়। ‘দেশী’ অংশে ‘আমার উপন্যাস’ অথবা ‘বিলাতী’ অংশে ‘মুক্তি’র মতো গল্পের পরিণামে ‘কমেডি’ যেমন আছে, তেমনি গল্পের ফাঁকে ফাঁকে কমিক-এর

উপাদান-ও রয়েছে যথাক্রমে প্রিয়দর্শনার পুনর্বিবাহিত পিতা ও নববিবাহিতা নবীন-বিলাতী নরেন-এর আচরণে। কিন্তু সে রচনাকে না বলা চলে হিউমাং—না স্কাটস্মার। এই সব গল্পও আসলে শিল্পীর সিরিয়াস জীবন-সন্ধিসংসারই ফল। তাছাড়া ‘বউচুরি’, ‘বলবান জামাতা’, ‘বিবৃক্ষের ফল’-এর মত সহাস গল্পই প্রভাতকুমার বেশি লিখেছেন, সন্দেহ নেই। কিন্তু তাদের প্রথম শ্রেণীর ছোটগল্প না বলে উৎকৃষ্ট মজার গল্প বলাই বরং শ্রেয়। শিল্পি-অধ্যাপক নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায় এই ধরনের গল্পাবলীর প্রসঙ্গেই fun শব্দটি ব্যবহার করেছেন।^{১০} সে আলোচনা পরে করব। আপাতত স্মরণ করি, রবীন্দ্রনাথের চেয়ে ছোটগল্প-শিল্পী প্রভাতকুমারের জীবন-দৃষ্টি তাঁর নিজের মতে ও পথে কম ঐকান্তিক ছিল না। তবু-বে এঁদের রচনার প্রকরণে ও স্বাতন্ত্র্যে পার্থক্য, সে কেবল তাঁদের মেজাজ ও দৃষ্টিভঙ্গীর বিভিন্নতা, তথা স্বকীয়তার দফন।

তুলনায় আলোচনা করা উচিত হলে প্রভাতকুমারের গল্প পড়ে Washington Irving-এর কথা মনে হয়। পৃথিবীর যথার্থনামা ছোটগল্পের এই প্রথম শিল্পী তাঁর প্রথম গল্পগ্রন্থের নাম রেখেছিলেন ‘Sketch Book,’ প্রভাতকুমার-ও বাংলা গল্প-সাহিত্যের প্রথম সিন্ধুকাম স্কেচ-রচয়িতা। এদিক থেকে আরুভিং-এর মনঃ-প্রবণতার সঙ্গে প্রভাতকুমারের গভীর সাদৃশ্য রয়েছে। আরুভিং-এর সৃষ্টির পেছনে ছিল একটি ভ্রাম্যমাণ মন। পথিক প্রযুক্তি তাঁকে দেশ-ছাড়া করেছিল। যুরোপের অধর্পরিচিত ও ভাসমান জীবন-ধারার ওপর দিয়ে একবার করে মন-বুলিয়ে নিতেন পথিক আরুভিং, আর একদফা গল্পের—স্কেচ-এর রসদ জমে উঠত। চোখে-দেখা জীবনের অতলে অবগাহন করেন নি তিনি,—না আবেগ-অহুভব দিয়ে, না অভিজ্ঞতা দিয়ে। তাই তাঁর গল্পে টুর্গেনিভ এর কাব্য-ব্যঞ্জনা নেই^{১১} ;—নেই জ্বোলের মর্মপীড়ার প্রবল কম্পন। অথচ চারপাশের জীবনের সৌরভ রাজহাঁসের মতো মনের পালকের ওপরে বয়ে বেড়াতেন তিনি। সেই মৃদু অহুভব-অভিজ্ঞতার সর্বস্ব দিয়ে জীবনের সুখ-দুঃখ, আশা-বাসনা-বেদনার ‘স্কেচ’ আঁকা হয়েছে তাঁর গল্প-উপাখ্যানে। তাতে অহুভবের অতলস্পর্শতা নেই, সেই সঙ্গে নেই সত্যবোধ ও ঐকান্তিকতারও অভাব।

প্রভাতকুমারের সঙ্ক্ষেপেও একই কথা। তাঁর শিল্প-দৃষ্টি ছিল চির-পথিকের। আরুভিং-এর মতো বস্তুগত অর্থে প্রভাতকুমার অতর্কিত পথচারী ছিলেন না। তাঁর কর্মক্ষেত্র বারকল্প পরিবর্তিত হয়েছে পূর্বভারতের সন্নিহিত একাধিক প্রদেশে। ব্যারিস্টারি পড়বার জন্তে বিলেতেও তিনি গিয়েছিলেন একবার। কিন্তু সেকালের ইংরেজি-শিক্ষিত বাঙালির

১০। হুইটব্য—নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায় ‘গল্প বিচিত্র’।

১১। হুইটব্য—‘The Singers’ বা ‘Poems in Prose’-এর গল্প।

পক্ষে একে অতিশয় পথচারিতার নিদর্শন হিসেবে উল্লেখ করা চলে না। তাহলেও, যখনই যেখানে গেছেন, প্রভাতকুমারের শিল্পমন কোথাও স্থির হয়ে বসে নি। এদিক থেকে মনঃ-প্রকৃতিতে তিনি যেন, অনেকটা নির্বিকার ছিলেন। যে পরিবেশে স্থায়ীভাবে বাস করেছেন, নিজের শিল্পি-আত্মাকে তার সঙ্গে জড়িয়ে ফেলেননি। তাই দৈনিক বিচারে স্থায়ী জীবন-ভূমিতে বাস করেও প্রভাতকুমারের মন পথিক-বৃত্ত। এই কারণেই সার্থক উপন্যাস লেখা কঠিন হয়েছিল তাঁর পক্ষে। ডঃ ত্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় পরিমিত প্রাঞ্জলতায় প্রভাতকুমারের উপন্যাস-কলার পরিচয় দিয়েছেন,—“তাঁহার উপন্যাসগুলি পড়িলে মনে হয় যেন ছোটগল্পের উপযুক্ত স্বল্প পরিমাণ আখ্যানবস্তুকে কেবল ঘটনা-সমাবেশের দ্বারা অস্বাভাবিক রূপে ফাঁত করা হইয়াছে।”^{১৮}

অর্থাৎ, ছোটগল্পে প্রভাতকুমার যেসব চোখে-দেখা ভাসমান ঘটনার ছবি এঁকেছেন,—তেমনি ভেসে-বেড়ানো আরো কিছু বেশি ঘটনাপুঞ্জকে সজ্জিত করে গেখে তুলেছেন তাঁর উপন্যাস-কাহিনী। কিন্তু জীবনের আদি-অন্তে সম্পূর্ণ অ-ভঙ্গ রূপটিকে গভীরভাবে আয়ত্ত করতে না পারলে—বিচার, ব্যাখ্যা বর্ণনার মধ্য দিয়ে সেই অ-ভঙ্গ পূর্ণতার বোধ রচনা করা সম্ভব না হলে সার্থক উপন্যাস রচনা অসম্ভব হয়। অথচ প্রভাতকুমারের শিল্প-প্রকৃতির প্রবৃত্তিই ছিল গতি,—স্থিতি নয়। পথ চলতে দুহাতের মুঠোভরে জীবনের ঘটটুকু পেয়েছেন, কথার মধ্যে তাকে ঠিক তেমনি দিয়েছেন ধরে। ফলে, তাঁর অপেক্ষাকৃত অসকল উপন্যাস-সাহিত্য গুচ্ছায়িত স্বেচ্ছ-এর সমষ্টি; অপরপক্ষে তাঁর ছোটগল্পগুলি চলতি জীবনের এক-এক টুকরো ভাসমান ছবি!—একে লঘু বা অগভীর বলবো না,—এর মধ্যে রয়েছে নূতন প্রকৃতির স্বাদ, রবীন্দ্রশব্দের স্বাদুতা থেকে যা ভিন্ন।

প্রভাতকুমারের ‘সরস’, ‘বিরস’ সকল গল্পেই এই পথিকধর্মী গভীর ছবি দেখতে পাব। প্রথমতঃ, তাঁর রচনায় বিষয়-বিচিত্রতা প্রায় সীমাহীন। বাংলাদেশের শিক্ষিত, অর্থ-শিক্ষিত সমাজের গভী থেকে যুরোপের বহু বিসর্পিত জীবনভূমি পঞ্চ প্রভাতকুমারের দৃষ্টির বিস্তার বাধাহীন। এর আরো একটা কারণ আছে; আর তাই হচ্ছে তাঁর ছোটগল্পগুলির আঙ্গিকগত বিশিষ্টতারও উৎস। আগে দেখেছি, প্রভাতকুমারের শিল্প-প্রকৃতি পথিক-বৃত্ত,—ছবি দেখা আর ছবি আঁকা তাঁর স্বভাব। চলমান জীবন-যানের দ্বার-পথে ছুটে-চলা জগৎকে তিনি তাঁর নির্বিকার মন দিয়ে দেখেছেন,—তাকেই ছবির ধরে এঁকে দিয়েছেন গল্পের মধ্যে। জীবনের ছবি দেখে গল্পের ছবি আঁকা প্রভাতকুমারের শিল্প-ধর্ম, এই অর্থেই তাঁকে স্বেচ্ছ-শিল্পী বলছিলাম। আর এই কারণেই প্রভাতকুমারের

গল্পের যা কিছু আবেদন সে কেবল গল্পের শরীর-সংস্থানের সীমাতেই আবদ্ধ। অধ্যাপক জগদীশ ভট্টাচার্য রবীন্দ্র-গল্পের সঙ্গে তুলনা প্রসঙ্গে এই বিশিষ্টতার পরিচয় দিয়েছেন ব্যঞ্জনধর্মী ভাষায় :—“রবীন্দ্রনাথের রচনায় কবিত্বের ভাব-সত্যই গল্পদেহে বিরাজমান, প্রভাতকুমারের গল্পে প্রাথমিক আবেদন গল্পের মধ্যেই। ভাবাত্মা তার গল্পদেহে অহুবিষ্ট নয়, গল্পদেহেই তার উদ্ভব।”^{১১}

গল্পের বিজ্ঞানসেই শিল্পী এমন পরিস্থিতি (situation) রচনার দক্ষতা দেখিয়েছেন যে, তার একেবারে মূল থেকেই ছোটগল্পের পরিণামী আবেদন স্বতঃ বিকশিত হয়ে ওঠে।

এই গল্প-নির্ভর রস-স্বভাবের জগ্ৰেই বোধহয় প্রথম চৌধুরী প্রভাতকুমারের শিল্প-শৈলীকে মোপাসাঁর রচনার সঙ্গে তুলনা করেছিলেন। সে তুলনা যে একান্ত বহিরাঙ্গিক, একথা বর্তমানকালের সকল আলোচকই বলেছেন। অধ্যাপক নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায় জোরের সঙ্গে সত্য ঘোষণা করেছেন,—“লেখক হিসেবে প্রভাতকুমার এবং মোপাসাঁর সম্বন্ধিত ত দুইরকম কথা তাঁরা উত্তরমেরু ও দক্ষিণমেরুতে বাস করেছেন।”^{১২} সন্দেহ নেই, মোপাসাঁ-র ছোটগল্পের স্বাছৃতাও প্রধানতঃ গল্প-শরীর-বিলম্বী। কিন্তু গল্পের দেহেই তিনি গল্পের অতীত জীবন-বোধের তপ্ত ক্ষোভ ও যন্ত্রণাকে অগ্নির রেখায় চিত্রিত করেছেন। প্রকৃতিবাদী (Naturalist) মোপাসাঁ জীবনকেই কথা বলবার ভার দিয়েছেন, কিন্তু প্রতিটি রেখায় শিল্পীর অধীর প্রাণের দাহ লক্ষ মুক কণ্ঠে কথা বলে উঠেছে। স্বয়ং প্রভাতকুমার করাসীগল্পের বিশিষ্টতা ব্যাখ্যা করে বলেছেন,—“ইংরেজি ছোটগল্প ঘটনা-প্রধান। করাসী ছোটগল্পে রসের প্রাধান্য পরিস্ফুট। বিষয়টা কিছুই নহে—ঘটনাটা তুচ্ছ বলিলেও হয়—কিন্তু পড়িতে পড়িতে পাঠকের হৃদয়ে বিচিত্র ভাবের লহরী খেলিতে থাকে।”^{১৩} উল্লেখ্য হিসেবে তিনি বাল্জাক্-এর ‘Passions of the Desert’-এর উল্লেখ করেছেন। মোপাসাঁ সম্বন্ধেও একই মন্তব্য প্রয়োগ করা চলে,—বহুপঠিত ‘Neclacc’ গল্পও তার একটি উল্লেখ্য প্রমাণ। প্রভাতকুমার রসের প্রাধান্য বলতে এক অন্তর-বিলম্বী ব্যঞ্জনধর্মের প্রতি ইঙ্গিত করেছেন এখানে। এই ধরনের একমাত্র শিল্পী বলে বাংলা সাহিত্যে রবীন্দ্রনাথকেই তিনি নির্দেশ করেছেন।

ইংরেজি গল্প ঘটনা-প্রধান, করাসী গল্প রস-প্রধান ;—প্রভাতকুমারের এই ধরনের বিভাগ-মূলকতার পূর্বদর্শ অহুসরণযোগ্য হলে তাঁর নিজের গল্পশৈলীকে পরিস্থিতি বা

১১। জগদীশ ভট্টাচার্য—ড্র. ‘প্রভাতকুমারের শ্রেষ্ঠ গল্প’—ভূমিকা।

১২। নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায়—‘গল্পবিচিত্রা’।

১৩। কবিরঞ্জন চট্টোপাধ্যায়ের গল্প সংগ্রহ ‘অবের কথা’র প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়ের লিখিত ভূমিকা। দ্রষ্টব্য—ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়—‘সাহিত্য সাধক চরিতমালা’—৪৪।

সিচুয়েশন-প্রধান বলে নির্দেশ করা যেতে পারে। কেবল স্মৃতি ভাষণ ও পরিবেশোচিত বিব্রাণের বলেই গল্পের দেখে তিনি ছোটগল্পের ইম্প্রেশন সৃষ্টি করতে পেরেছেন। দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘দেবী’ গল্পটির কথাই ধরা যেতে পারে। গল্পটি রবীন্দ্রনাথের দান, কিন্তু সৃষ্টি অকৃত্রিম প্রভাতকুমারের হাতের। আগে বলেছি, রবীন্দ্রনাথ এমন গল্প এমন করেই লিখতেন না। আমাদের অঙ্গসংস্কারের কালো পাথরের বেদীতে প্রাণের রক্তাক্ত আত্মহত্যা রবীন্দ্রনাথের কবি-চিত্তকে ঘন ঘন বেদনার্ত করেছে। গঙ্গাসাগরে সম্ভান বিসর্জন থেকে বোষ্টমীর স্বামী বিসর্জন পর্যন্ত প্রতি ছোটবিড় ছুঁচটনা কবি-কল্পনাকে মথিত করেছে। আর এই অঙ্গসংস্কারের অমা-রূপ রচনায় তান্ত্রিক কর্মকাণ্ডের ভীষণতাও কবির বহু রচনায় থম্‌থম্‌ করছে। ‘বিসর্জন’ বা ‘রাজর্ষি’র কথা ছেড়ে দিলেও ‘বৌঠাকুরাণীর হাট’, ‘প্রায়শ্চিত্ত’ ইত্যাদি রচনায় সেই অল্পভবের রক্তাক্ত আভাস আছে। সবক্ষেত্রেই—কবিতা, উপাঙ্গাস বা নাটকের পটভূমি কবির হৃদয়-বেদনা, ও স্পর্শকাতর সহানুভূতি দিয়ে গড়া। তাতে আবেগ আছে,—আবহ-ও আছে। কিন্তু ‘দেবী’ গল্পে কোথাও তা নেই,—এ-বেন ঘুমন্ত জীবনের ওপরে পাহাড় প্রমাণ এক অথও পাথরের ভার,—কোথাও ভাঁজ নেই,—কোথাও বিভ্রতর ফাঁক দিয়ে আবেগের তরলিত (liquid) ধারা গলে পড়তে পারে নি।

পাথরের ভার প্রথম অবচেতন মনের কানায়-কানায় অল্পভূত হতে আরম্ভ করেছে উমাগ্রসর ও দয়ার নবদাম্পত্য-সুরভিত শয্যাগৃহের দ্বারে ব্রাহ্মমূর্তে কালীকঙ্করের গুরুগম্ভীর আহ্বান-ধ্বনিতে। পূর্বরাত্রির উচ্চকিত মিলনমাধুরীর মাঝখানেও তার বীজ অঙ্কুরিত ছিল—অনেকটা নাটকীয় পূর্বসংকেত-এর মত। দয়ার অন্তরমন্ড ভয়াভূতায় তার ব্যঞ্জনা আছে। তারপরে গল্প যত এগিয়েছে,—দেবগৃহে দম্পতির প্রথম গোপন সাক্ষাৎ ও বড়বয়স্ক, অপ্রত্যাশিত ঘটনায় সঞ্চারিত সংস্কারের গাঢ়তা, দ্বিতীয় সাক্ষাৎ, দয়ার সংশয়, স্বামী-স্ত্রীর পলায়ন,—দয়ার প্রত্যাবর্তন, ধোকার অস্থৎ-এর ধাপে ধাপে গল্প যত এগিয়েছে, পাথরের ভার আর চাপ ততই স্বাসরোধী হয়ে উঠেছে ক্ষণে ক্ষণে। তারপর সর্বশেষ পরিস্থিতির উল্লেখের সঙ্গে একেবারে উৎকর্ষের শেষতম নিঃস্বাস উদগীর্ণ করে ট্রাজেডির মধ্যে গল্পের অবসান :—ধোকার মৃত্যুর “পরদিন কালীকঙ্করের উঠিয়া পূজার ঘরে গিয়া দেখিলেন, সর্বনাশ! পরিধেয় বস্ত্র রজ্জুর মত করিয়া পাকাইয়া, কড়িকাঠে লাগাইয়া দেবী আত্মহত্যা করিয়াছেন।” এখানে দয়া নয়, ‘দেবী’ শব্দের প্রয়োগ-পরিমিতির ব্যঞ্জনাটুকুও লক্ষ্য করতে বলি—“দেবী আত্মহত্যা করিয়াছেন।”

গল্পের এই গতি ও পরিণতিকে নাটকীয় বলা চলে না,—এর পূর্বাংশে না আছে প্রত্যক্ষ সংঘাত,—না আছে পরিণামের আকস্মিকতা। এ যেন সত্যিই সিচুয়েশন-এর

ওপরে সিচুয়েশন-এর চাপ দিয়ে দিয়ে অহুতবের রক্তে রক্তে পাথরের ভার বাড়িয়ে নিরুদ্বেশ করে তোলার আর্ট।

‘হিমালী’ গল্পও তাই। সবচেয়ে লক্ষ্য করতে হয় লেখকের এক অভূত নির্লিপ্তি। বিধাতার মতো নিজের সৃষ্টির প্রতি তিনি নির্মম নন,—কিন্তু পাত্র-পাত্রীদের সম্বন্ধে নির্বিকার। হিমালী আর মণি পরস্পরকে আপ্রাণ ভালবেসেছিল। সেই ভালবাসার মর্যাদা দিতেই মণি হিমালীর কাছ থেকে দূরে সরে এসেছিল। তার প্রেমবোধই কর্তব্যবুদ্ধি ও আত্মরক্ষাপ্রবণতার রূপ ধরে স্ত্রী নবদুর্গার কাছে আত্মপ্রকাশে তাকে উদ্ধৃত করেছিল। কিন্তু নবদুর্গা তাকে বুঝল না, তার আত্মমুক্তির সহায়তা করল না,—উন্টে করলো কদম্ব সন্দেহ। মণির সে ট্রাজেডি অনিবার্য, যাকে প্রাণভরে ভালবাসে, যাকে পেতে পারলে জীবন চরিতার্থ হয়ে যায়, তাকে পাবার উপায় নেই কেবল একটি নারীর ক্ষমতা। অথচ তার প্রতি, সেই ধর্ম-পত্নীর (?) প্রতি ঘৃণা ছাড়া আর কোনো মনোভাব পোষণ করা চলে না। জীবন-সম্ভানের এক অতলান্ততার মুখে এসে পৌঁচেছেন শিল্পী এখানে। কিন্তু ব্যাখ্যা নয়, আবেগ নয়, এই হৃ:সাধ্য পাথার পেরিয়ে গেলেন তিনি কেবল হৃসজ্জিত সিচুয়েশন-এর সেতু বেঁধে :—

মণির ‘মনোম্যানিয়া’ দেখা দিল,—স্ত্রীকে দেখলেই সে ক্ষিপ্ত হয়ে ওঠে। অতএব নবদুর্গা পিত্রালয়ে গেল। নদীতীরে বিরাট ব্যবসা কেন্দ্রে সেই নির্জনতায় নিঃসঙ্গ-বাস বরণ করলো মণি। তারপর একে একে হিমালীর তিনটি ছবি আঁকা, তার হস্তলিপির অহুতরণ, তার ভাবে ভাবিত হয়ে তারই বকলমায় কবিতা লেখা,—এ সবই নির্লিপ্ত শিল্পীর হাতের কয়েকটি তুলির আঁচড় যেন। বাংলাদেশে এই অহুত্বের পুঁজি নিয়ে বৈষ্ণব কবিতার অনিঃশেষ অশ্রুপ্রবাহ যুগে যুগে গঙ্গাযমুনার কূল ছাপিয়ে উঠেছে। সামান্ত সে আবেগের কম্পনে এখানেও তা হতে পারত। কিন্তু স্বভাব-পথিক শিল্পী সে পথ দিয়েও যান নি। অথচ নির্মম নন তিনি। অকম্পিত ভঙ্গিতে আবার সিচুয়েশন-এর মালা গেথে হিমালীর সঙ্গে পুনঃ সাক্ষাৎ থেকে আশ্রয় পরিণাম পর্যন্ত গল্পকে পৌঁছে দিয়েছেন—যেন একান্তই অনায়াসে।

গল্প রচনায় এই সিচুয়েশন-সর্বস্বতা প্রভাতকুমারের একমাত্র গুণ এবং দোষও। অধ্যাপক নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায় প্রভাতকুমারের লেখায় ‘great short story’ বলতে মাত্র ফেড়টি গল্পের উল্লেখ করেছেন। তাতে আছে ‘দেবী’ আর “আংশিক ভাবে ‘আদরিণী’।” বস্তুত: ‘আদরিণী’ গল্পটিতে মহৎ ছোটগল্পের সম্ভাবনা ছিল। কিন্তু লেখক শেষ রক্ষা করতে পারেন নি। প্রথমবারের বিদায়-বাতায় পরে আদরিণীকে আবার ঘরে

টেনে এনে পুনরায় বিদায়-দান ও অবশেষে তার মৃত্যুর চিত্রে গল্পের সমাপ্তি রচনার ঘটনা-বিত্তাস অতি বিলম্বিত হয়েছে। মাঝখানে জয়রাম মুখোপাধ্যায়ের অবস্থা-বিপর্যয়ের চিত্রতেও একের পর এক তথ্যের সরবরাহে বর্ণনা stale হতে আরম্ভ করেছে। এ ধরনের ঘটনা-বিত্তাস গল্পকে ঘটনা-ভারাক্রান্ত করে তোলে। এই অতিলম্বিত (over stretched) সিচুয়েশন-প্রবাহের ভারেই প্রভাতকুমারের অনেক গল্প ছোটগল্পোচিত আবেগনের তীক্ষ্ণতা হারিয়েছে। মাত্র দেড়খানা যদি নাও হয়, তবু প্রভাতকুমারের মহৎ গল্পের সংখ্যা তাঁর রচনা-পরিধির বিচারে প্রচুর নয়।

তাই বলে তাঁর অধিকাংশ গল্পই নীরস-ও নয় আবার। ছোটগল্পের এক বিশেষ আঙ্গিক আছে,—রূপের সেই কাঠামো নিখুঁত না হলে তার গভীর তলদেশ থেকে বিশেষ রসের উৎসার অনবশ্য প্রকাশ পেতে পারে না। কিন্তু ছোটগল্প ছাড়াও গল্প-রসের আরো একাধিক বাহন রয়েছে,—এই গ্রন্থের প্রথম তিন পরিচ্ছেদে তাদের কথা বলেছি। প্রভাতকুমারের যে-সব গল্প ছোটগল্প হয়নি, তারও অনেক কয়টি চিরন্তন গল্প রসে ঋদ্ধ। আমাদের সকল রসবোধের পেছনেই রয়েছে জীবনকে আনন্দান করবার আকাঙ্ক্ষা। সুখে-দুঃখে, আনন্দে-বেদনায়, হাসি-অশ্রুতে যেনা সেই অনতিতীব্র জীবন-সৌরভ পরিবেশন করে গেছেন প্রভাতকুমার তাঁর গল্পগুলো। ছোটবড় ঘটনায় সহজে-তরঙ্গিত জীবনের একটা নিজস্ব স্বাদুতা রয়েছে। দুঃখের তীব্রতা বা হাসির উল্লাস জীবনের সেই মৃদু স্বাদ-গন্ধকে আচ্ছন্ন করে কেলে মশলা-পীড়িত ঝাঁজালো তরকারির মতো। প্রভাতকুমার আবেগ বা অভিজ্ঞতার, প্রত্যয় বা অপ্রত্যয়ের মশলা ছড়িয়ে দেননি চোখে-দেখা জীবনের ওপরে। তাই তাঁর গল্পে প্রতিদিনের খুঁটিনাটি-ভরা চিরন্তন জীবনের অনতিমৃদু, নাতি-তীব্র একটি সৌরভ যেন ছড়িয়ে আছে। তাই ‘কাশীবাসিনী’ ‘মাতৃহীন’ বা ‘ফুলের মূল্য’র মত গল্প পড়ে ট্রাজেডির তীব্রতাবোধে আমরা ভেঙে পড়ি না। আবার ‘রসময়ীর রসিকতা’, ‘বলবান জামাতা’ বা ‘প্রণয় পরিণাম’-এর মত গল্প পড়ে হেসেও কেটে পড়ি না। দুঃখে হোক, সুখে হোক, কেমন নিরবচ্ছিন্ন ভাল লাগার এক দুর্লভ অমৃতত্ব মনে ছড়িয়ে থাকে,—ভাবতেও মজা লাগে।

দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘কাশীবাসিনী’ গল্পটির কথাই বলি। রবীন্দ্রনাথের ‘বিচারক’ গল্পের সঙ্গে এর বিষয়গত যোগ আছে। কিন্তু দ্বিতীয় গল্পটির সমাপ্তিকণে মন যেমন ট্রাজেডি-স্তর হয়ে থাকে, প্রথমটিতে তা হয় না! বরং মালতী যখন মার পায়ে প্রণাম করে আবার তাঁকে কিরে পেতে চায়, তখন নির্ভার ভাললাগায় মন ভরে ওঠে। বিন্যাসের অতিব্যাপ্তি আর-একটু সংহত হলে এ-সব গল্পও ছোটগল্প হয়ে উঠতো,—তবে অতটা ‘মজার গল্প’ হয়ত থাকত না। মজার বলতে খুশির গল্প বলাছি না,—‘কাশীবাসিনী’

দুঃখে খুশি হতে পারা পৈশাচিক। কিন্তু নির্ভার ভাললাগার এক আশ্চর্য আমেজ অনুভব করি ঐ গল্প-শেষেও। প্রভাতকুমারের প্রতিটি সার্থক গল্পেরই এই গুণ; তাই ভাল ছোটগল্প না হলেও, স্মরণীয় হয়ে থাকবে তারা যথার্থ গল্পরসিকদের কাছে।

বিশেষ করে সরস গল্পগুলিতে এই মজার রসদই যুগিয়েছেন প্রভাতকুমার—সকল সম্ভব-অসম্ভব অর্থে। প্রচলিত সংস্কার অনুসারে তিনি লঘু পদসংকারী রসিক গল্পকার। কিন্তু যে অর্থে ত্রৈলোক্যনাথ রসিক, যে অর্থে পরশুরামকে বলি সরস গল্পের স্রষ্টা,—প্রভাতকুমার সে অর্থে হাস-রসিক নন। হাসির চেয়ে দুঃখের প্রতিই তাঁর মায়্যা বেশি,—সংখ্যায় এবং গুণে। সিরিয়াস গল্পগুলিই প্রাধান্য। এ-কথা আগেও বলেছি। এক ‘প্রণয় পরিণাম’ ছাড়া এমন স-হাস গল্প প্রভাতকুমারের রচনায় দুর্লভ, যাকে উৎকৃষ্ট ছোটগল্প বলা চলে। হিন্দুস্তানের চোদ্দবছরের ছাত্র মাণিক-এর অকাল-প্রণয়ের যে হাস-মধুর ছবি শিল্পী এঁকেছেন তার, অনতিতীত মজার আমেজ অনেকক্ষণ মনকে অধিকার করে রাখে। বিশেষ করে গল্পের ফলশ্রুতি ঘোষণায় লেখকের রসার্ধচিকিত্তা অমিশ্র হাসসমুদ্ভাস! আগেই বলেছি, এই হাসিকে হিউমার বা স্যাটায়ার-এর পর্যায়ে ফেলা যায় না। এগুলি নিছক ‘ফান্’-এ ভরা; মাঝে মাঝে তির্যক স্মৃতি ভাষণে উইট-এর দীপ্তিও বরে পড়েছে। ফল কথা, ছোটগল্পিক প্রভাতকুমার জীবনের হাসি-অশ্রুমাখা সকল পথেই সমান উৎসাহে এগিয়ে গেছেন—অমিশ্র জীবনের সহজ-সৌরভ অনুভব করেছেন প্রতিদিনের পথ চলায়,—গল্পে এঁকেছেন তার লব্ধ স্বেচ্ছা। জীবনের পথে তাঁর পদক্ষেপ লঘু নয়, অনতিতীত,—তাঁর গল্প-রসের স্বাদুতাও তাই মৃদু।

তাঁর গল্পগ্রন্থ সংকলনের মধ্যে আছে ‘নবকথা’ (১৮২২), ‘বোড়ানী’ (১৯০৬), ‘দেশী ও বিলাতী’ (১৯০১), ‘গল্পাঞ্জলি’ (১৯১৩), ‘গল্পবীথি’ (১৯১৬), ‘পত্রপুষ্প’ (১৯১৭), ‘গহনার বাগ্ন ও অগ্নাগ্ন গল্প’ (১৯২১), ‘হতাশ প্রেমিক ও অগ্নাগ্ন গল্প’ (১৯২৪), ‘বিলাসিনী ও অগ্নাগ্ন গল্প’ (১৯২৬), ‘যুবকের প্রেম ও অগ্নাগ্ন গল্প’ (১৯২৮), ‘নূতন বোঁ ও অগ্নাগ্ন গল্প’ (১৯২৯), ‘জামাতা বাবাজী ও অগ্নাগ্ন গল্প’ (১৯৩১)। প্রথম দিকের সংকলনগুলির কোনো কোনো গল্প পরবর্তী গ্রন্থে পুনঃসঙ্কিত হয়েছে। তাছাড়া কেবল বড়দের গল্প-ই নয়, শিশুগল্পও লিখেছিলেন প্রভাতকুমার কিছু কিছু।

২। চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়

চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৭৭-১৯৩৮) ছিলেন বিচিত্র কর্মী। একাধিক বিশ্ববিদ্যালয়ে অধ্যাপনা, মৌলিক গবেষণা ও নিবন্ধ রচনা এবং প্রখ্যাত পত্রিকা সম্পাদনায় সহযোগিতার

কথাশিল্পী ছিলেন। তাঁর লেখা উপন্যাসের সংখ্যা আটশ এবং গল্প-সংকলন বোলটি। দুটি গ্রন্থ পুরাতন গল্প-সংকলনের পুনঃসম্পাদিত রূপ। কেবল পত্রিকা সম্পাদনের ধারা অব্যাহত রাখবার জন্তেই চারুচন্দ্র গল্প-উপন্যাস লিখতেন না; এ পথে তাঁর একটি নিজস্ব প্রবণতাও ছিল। আর কথাশিল্পী চারুচন্দ্রের স্বজন-প্রেরণার অনেকখানিই ছিল তাঁর রবীন্দ্র-সান্নিধ্যের ফল।

কবি রবীন্দ্রনাথ অননুগ্রহণীয়;—রবীন্দ্রগোষ্ঠীর কবি বলতে যাদের বুঝি, রবীন্দ্র-প্রকৃতির অতলম্পর্শ অমূল্য-স্বস্ততার সঙ্গে তাঁদের অনেকেই দূরতম সান্নিধ্য আবিষ্কার করাও কঠিন হয়। ঔপন্যাসিক এবং প্রাবন্ধিক রবীন্দ্রনাথও নিঃসঙ্গ—একক। তাঁর অন্তর্লীন কবি-ধর্মের প্রেরণা সর্বত্রই অননুগ্রহণীয়। ছোটগল্পের ক্ষেত্রেই কেবল গল্পগুচ্ছের যুগের প্রতি লক্ষ্য রেখে একটি রবীন্দ্রগোষ্ঠীর কথা কল্পনা করা চলে। প্রভাতকুমারের রবীন্দ্রাহরন্ত স্বাতন্ত্র্যের কথা ছেড়ে দিলে চারুচন্দ্রকেই এই গোষ্ঠীর মুখ্য ব্যক্তিত্ব বলা যেতে পারে। অবশ্য তাঁর শিল্প-জীবনের শুরু ‘গল্পগুচ্ছে’র শ্রেষ্ঠ মরশুমের পরে।^{২০} এই গোষ্ঠীর মধ্যে আরো আছেন হৃদীন্দ্রনাথ ঠাকুর, কবি-কন্ঠা মাধুরীলতা, অক্ষয় চৌধুরীর পত্নী শরৎকুমারী চৌধুরাণী প্রভৃতি। কিন্তু চারুচন্দ্রের মুখ্যত্ব কেবল তাঁর গল্প-সংখ্যার প্রাচুর্যে নয়, প্রবল রবীন্দ্র-ভক্তি ও গভীর রবীন্দ্র-সান্নিধ্য রবীন্দ্র-ভাবনার সঙ্গে তাঁর শিল্প-আত্মাকে একান্ত অধ্বিত করেছিল। এক এক সময়ে মনে হয়, রবীন্দ্র-প্রতিভার থেকে তাঁর অলোকসামান্যতার অংশ এবং রবীন্দ্র-মর্ম থেকে তাঁর সহজ-গভীর কবিত্বকে ছেঁকে নিতে পারলে যেটুকু থাকে, তারই অভিব্যক্তি ছিলেন চারুচন্দ্র।

চারুচন্দ্রের শিল্প-স্বভাবের যথার্থ পরিচায়নের জন্ত এই উক্তির তাৎপৰ্য নির্দেশ হয়ত প্রয়োজন। রবীন্দ্র-প্রতিভার অলোকসামান্যতা সারা পৃথিবীর ইতিহাসেও দুর্লভ সম্পদ। চারুচন্দ্রের পক্ষ থেকে সেই অসামান্যতা দাবি করবার কারণ নেই। অন্তর্গত, বলেন্দ্রনাথের মতোও কোনো সহজ-কবিধর্ম তাঁর মধ্যে নিহিত ছিল না। কিন্তু তাঁর ব্যক্তিত্বের মধ্যে ছিল একটি রুচি-স্বন্দ্র কাব্য-সাহিত্য-রসিক মন,—রবীন্দ্র-চেতনার আলোকস্পর্শে তা দীপ্ত সজীবিত হয়েছিল। গল্প-রচনার ক্ষেত্রে ঐটুকুই ছিল চারুচন্দ্রের প্রধান পুঁজি,—আর সেটুকু খুব কম ছিল না যে,—লেখকের রসনিষ্ঠ গল্প-উপন্যাসগুলিই এ-বিষয়ে শ্রেষ্ঠ প্রমাণ।

‘প্রোভের ফুল’, ‘দুই তার’, ‘হেরকের’ ও ‘ঘোঁকার টাটি’,—এই চারখানি উপন্যাসের

২০। যখন রবীন্দ্রনাথই চুঃখ করে লিখেছিলেন, “তোমরা সব বড় পরে জন্মেছ। বছর কুড়ি আগে যদি জন্মাতে, তাহলে তোমাদের আমি দেখার দ্রষ্টা দিতে পারতাম। তখন আমার মনে হত আমি তুমিহারা দ্রষ্টা বিলিয়ে হরিষ লুট দিতে পারি।” —স্বত্ব্য : ত্রীপুলিনবিহারী সেন সম্পাদিত—

প্রতি তাঁকে রবীন্দ্রনাথ দিয়েছিলেন,—একথা চারুচন্দ্র নিজেই স্বীকার করেছেন। ছোটগল্পের ক্ষেত্রে কেবল ‘চাঁদির জুতা’র প্রটাই কবির হাতের দান বলে জানা যায়। কিন্তু যে-সব গল্পে প্রত্যক্ষ রবীন্দ্র-সামিধ্য নেই, সেখানেও গল্পের বর্ণনায়—ভাষা ও জীবন-কল্পনায়, সর্বত্রই রবীন্দ্রনাথের ভাব-সাহিত্য ভাস্বর হয়ে আছে। এই অর্থেই বলছিলাম,—মনে হয়—চারুচন্দ্র যেন রবীন্দ্র-মানসের গহনে একবার করে ডুব দিয়ে এসে গল্প লিখতে বসেছেন। আসলে তাঁর শিল্পি-মন রবীন্দ্র-ভাবলোকেরই স্থায়ী বাসিন্দা ছিল।

যে-কয়টি গল্প পড়লে একথা খুব স্পষ্ট বোঝা যায়,—তাদের মধ্যে ‘অপরাজিতা’-ও শ্রেষ্ঠ একটি। রবীন্দ্রনাথের ‘আবেদন’ কবিতার সঙ্গে ‘জয়-পরাজয়’ গল্পের সমন্বয় ঘটাতো পারলে যে ভাব-পরিষ্কৃতির জন্ম হয়, তারই কান্ত রূপ প্রত্যক্ষ করি ‘অপরাজিতা’ গল্পে। একটা কথা স্পষ্ট করে বণবার প্রয়োজন এল এই প্রসঙ্গে,—চারুচন্দ্রকে রবীন্দ্র-ভাব-নিষ্কাশে শিল্পী বলতে অন্ধ বা অক্ষম রবীন্দ্রানুকারী মনে করছি না কিছুতেই। রবীন্দ্র-ভাবনা দৃঢ় প্রত্যয়ে পরিণত হলে তার শিল্পমূর্ত্তি কেমন হয়, তাই দেখেছি চারুচন্দ্রের ‘অপরাজিতা’ গল্পে। প্রেমের জগতে রূপের মোহ এবং প্রাণের সত্যতার দ্বন্দ্ব একেবারে ‘কড়ি ও কোমল’-এর যুগ থেকে রবীন্দ্র-অনুভবের একটা প্রধান অংশ হয়ে আছে। রূপের অন্ধতা এখানে ক্লান্তিকর,—প্রাণের উজ্জীবনেই প্রেমের নবনবোন্মেষশালিনী মুক্তি। রবীন্দ্র-জীবনের এই সত্য-বোধ চারুচন্দ্রের চেতনায় দৃঢ় প্রত্যয়ে পরিণত হয়েছে। অবস্তা-সম্রাট,—সার্বভৌম হিন্দু নরপতি বসন্ত, মালাকারের ছদ্মবেশে হৃদয় জয়ের অভিযানে বেরিয়েছিলেন। কারণ, “রাজার প্রাসাদে হৃদয় কিনিতে পাওয়া যায়, জয় করিয়া পাওয়া যায় না। তাহা জানিয়াই” বসন্ত বলেন—“এই দীনবেশে হৃদয় জয়ে বাহির হইয়াছিলাম। একটি হৃদয় আমি পাইয়াছি, যাহা হৃদয় চায়, রাজ্য চায় না। জয় করিতে আসিয়া বড় আনন্দে হারিয়া গেলাম।” চিরলাজিতা কান্দীরাজ-কন্ঠা যমুনার নিঃস্বার্থ আত্মোৎসর্জনে অবস্তা-সম্রাটের প্রেমের অভিষেক হল।

কেবল প্রট-এর কল্পনায় নয়,—বর্ণনাতেও বাসন্ত কাগ-এর মত উচ্ছ্বসিত রোমান্সদ্বারা অক্ষয় উৎসারিত হয়েছে। বরং রোমান্টিক কবি-কর্মের একটু অভিশয়তাই আছে এই নিটোল-হৃদয় গল্পে। প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার গভীরতা থেকে চারুচন্দ্রের গল্প-সাহিত্যের জন্ম নয়। বহু গল্পেই তাই রোমান্টিক অতীত প্রচ্ছদের আশ্রয়কামনা শিল্পীর পক্ষে প্রায় অপরিহার্য হয়ে উঠেছে। দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘প্রেমের নিরিখ’ নামে আর একটি গল্পের উল্লেখ করি। মহেন্দ্রবিহার নগরের রাজকন্যা ভদ্রসোমা যুদ্ধক্ষেত্রে পিতার সহযোগিতা করতে গিয়ে প্রতিনিধকের বীর মন্ত্রী বলকর্ঠের শৌর্ষে মৃত্যু হয়। যুদ্ধ-শিবির থেকে ক্রিয়ে এসে দয়িতকে সে গোপন অমুরাগ-লিপি প্রেরণ করে। বলকর্ঠ-ও এই শূন্য-হৃদয়ীর মহিমায়

বিগলিত-চিত্ত হয়েছিল। সোমভদ্রার সঙ্গে বিবাহ-প্রস্তাবের প্রতিদানে নিজ প্রভুর রাজ্যের বিরাট এক অংশ সে কিরিয়ে দেয় বিপক্ষের হস্তে। তারপর সন্ধিস্থত্বের অধিকারে সোমভদ্রার মালকে প্রবেশ করলে রূঢ়কণ্ঠে বল্লকণ্ঠকে সোমভদ্রা প্রত্যাখ্যান করে। অথচ তার প্রত্যাভর্জন-পথের ওপরেই নিজের প্রেম-বৃত্তকু হৃদয়কে লুটিয়ে দেয় আর্তধ্বনিতে। যাকে বীরবেশে ভাল বেসেছিল, সে কেন কামুকের দীনতা বরণ করে এল,—এই সবেদন জিজ্ঞাসার শেষ কোথায়! অবশেষে বল্লকণ্ঠ প্রেমিকার প্রত্যাখ্যানের আঘাতের মধ্যোই কামনার নাগণাশ থেকে মুক্তি খুঁজে পায়। অহুতপ্ত চিন্তে আবার ঝাঁপিয়ে পড়ে তুর্জয় যুদ্ধে। কামনার বশে যা বিকিয়ে দিয়েছিল, প্রাণপণ শক্তি দিয়ে তাকে উদ্ধার করল। কিন্তু সেখানেই থামল না তার আকোশ। এবার বিপক্ষ-পক্ষের রাজ্য আক্রমণ করল হৃদয় বলে। রাজপুত্র সোমভদ্র সন্ধি বিষয়ের আলোচনা করতে এসে আমূল ছুরিকা বিঁধে দিল তার বুকে। সেই অস্তিম ক্ষণেই এল সোমভদ্রার শ্রণয়বার্তা, বিজয়ী বীরকে প্রেমের অর্ঘ্যে বন্দনা করবে বীরাসনা। প্রশান্ত স্নিগ্ধতায় এবার মৃত্যুকে বরণ করলো বল্লকণ্ঠ। মৃত্যুর আলোকে বুকে গেল,—এ-প্রায়শ্চিত্ত তার পক্ষে অপরিহার্য ছিল। একদিন কামাতুরতার আগুনে অদেয়কে সে দান করেছিল,—আগ্রাণ যুদ্ধে তা কিরিয়ে এনে হয়েছিল তার প্রায়শ্চিত্ত। কিন্তু এখানেই সে থামতে পারেনি,—নির্জিত আকোশে পররাজ্যের অগ্রাপ্য ভাগ জোর করে পেতে চেয়েছিল। তারই প্রায়শ্চিত্ত হল এই মৃত্যুতে।

এই জীবনমূল্য-বোধের বীজচ্ছায়া রয়েছে। এর নবকল্পনা এবং প্রকাশ চারুচন্দ্রের একান্ত স্বকীয়। কিন্তু এই কবি-ভাবনাকে কাব্যিক প্রকাশ দিতে গিয়ে এবারে এসেছে জড়তা,—তৎসম শব্দবহুল ভাষা হয়ে পড়েছে আড়ষ্ট। চারুচন্দ্র কবি ছিলেন না,—ছিলেন কবিশিষ্ঠ;—তার সফলতা-ব্যর্থতা একাধারে এই সত্যই প্রমাণ করে। যে-সব গল্প অপেক্ষাকৃত সমসাময়িক জীবনানুভবের সঙ্গে অধিত, সেখানেও ঐ একই কথা। ‘চুড়িওয়ালা’ গল্পটিতে একাধারে ‘কারুলিওয়ালা’-র কাস্তি এবং ‘মেঘ ও রৌদ্রের’ পরিণামী করুণা যুক্ত হয়ে আছে। তা হলেও এক বৃদ্ধ মুসলমান চুড়িওয়ালার সঙ্গে এক বালিকাবধূর স্নিগ্ধ হৃদয়তার বেদনাধন পরিণাম অপরূপ মধুর।

জটিল-সমস্ত্রাময় জীবন-পরিণাম নিয়েও চারুচন্দ্র কিছু কিছু গল্প লিখেছেন। সেখানেও তাঁর দৃষ্টি রোমান্স-স্বপ্নাত্মক। দৃষ্টান্ত হিশেবে ‘বামুবহে পুরবৈয়াঁ’ এবং ‘বন্ধু’ গল্পের উল্লেখ করতে পারি। ফুলের গাড়ির সহিগ একটি চামার ছেলে কি করে প্রায় সমুদয়ক ফুলের ছাত্রীর প্রতি অহরহ হয়ে পড়েছিল, তার হুঃসাহসিক মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ রয়েছে; প্রথম গল্পে। কান্নুর মনোরূপায়ণে, শিল্পী যেন একটি প্রশ্ন-কবিতাকে তাঁজ তাঁজে ধুলে

পড়েছেন। এর পরিসমাপ্তিতে মাধুৰ্য যেমন আছে, তেমনি কাব্যগন্ধিতাও অপূৰ্ণ। এটি চারুচন্দ্রের একটি শ্রেষ্ঠ গল্প। একই মট-কে বাড়িয়ে একই নামে একটি উপন্যাস লিখেছিলেন শিল্পী পরে। এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়, রবীন্দ্রানুরক্ত কথা-সাহিত্যিকদের মধ্যে আলামাজিক প্রণয়চিত্রণের দক্ষতায় চারুচন্দ্র এককালে ‘কুখ্যাত’ হয়েছিলেন।

‘বন্ধু’ গল্পের প্রেম-জটিলতা বা দুঃসাহসিকতা তত্ত, অকল্পনীয় নয়,—কিন্তু গল্পটি সত্যিই মিষ্টি। বীরেন্দ্র ও হুকুমারী নামক দুটি সগোত্র তরুণ-তরুণীর প্রণয়-পরিণাম শিল্পী যেভাবে এঁকেছেন, তাতে সমস্তাচিত্রের অপরিণতি অতৃপ্তির কারণ হয়ে থাকে। কিন্তু সে পরিণামেরও কাব্যিক উদাত্ততা অস্বীকার করবার নয়। সকল রকমের গল্পেই এই সংগত-অসংগত কবি-দৃষ্টি চারুচন্দ্রের ছোটগল্পের সাধারণ বৈশিষ্ট্য।

এঁর গল্প-সংকলনের মধ্যে রয়েছে—‘পুষ্পপাত্র’ (১৩১৭), ‘সওগাত’ (১৩১৮), ‘ধূপছায়া’ (১৩১৯), ‘বরণভালা’ (১৩২০), ‘চাঁদমালা’ (১৩২২), ‘মণিমঞ্জরী’ (১৩২৪), ‘কনকচূর’ (১৩২৫), ‘পঞ্চলক্ষী’ (১৩৩৪), ‘বজ্রাহত বনম্পতি’ (১৩৪২), ‘সদানন্দের বৈরাগ্য’ (১৩৪২), ‘বান্দুবহে পূর্ববৈরা’ (১৩৪২), ‘ব্যবধান’ (১৩৪৩), ‘যাত্রাসহচরী’ (১৩৪৪), ‘বনজ্যোৎস্না’ (১৩৪৫), ‘শমীশাখা’ (১৩৪৫), ‘দেউলিয়ার জমাখরচ’ (১৩৪৫)।

এর মধ্যে ‘বজ্রাহত বনম্পতি’, ‘সদানন্দের বৈরাগ্য’, ‘বান্দুবহে পূর্ববৈরা’ এবং ‘ব্যবধান’ আসলে ‘পুষ্পপাত্র’, ‘সওগাত’ ও ‘চাঁদমালা’র সংকলিত গল্পগুলিরই পুনঃসংকলন।

‘যাত্রাসহচরী’, ‘ধূপছায়া’ সংকলনের গল্পগুলোর সঙ্গে ‘যাত্রাসহচরী’ নামক নতুন একটি গল্পের সহযোগে গ্রন্থিত।

স্বধীন্দ্রনাথ ঠাকুর

আশ্চর্য সুন্দর গল্প লিখে গেছেন স্বধীন্দ্রনাথ (১৮৬২-১৯২৯); তার চেয়েও আশ্চর্য বাংলা সাহিত্যে এমন সব সুন্দর ছোটগল্পের মূল্য প্রায় হারিয়ে গেছে। দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুরের তিনি চতুর্থ পুত্র ছিলেন,—রবীন্দ্রনাথের ছিলেন একান্ত শ্রেষ্ঠভাজন ভ্রাতুষ্পুত্র। ২২ বছর বয়সে ‘সাধনা’ পত্রিকার প্রতিষ্ঠাতা-সম্পাদক হয়েছিলেন ইনি,—আর দক্ষতার সঙ্গে তিন বছর ধরে এই দায়িত্ব পালন করে গেছেন। কবিতা এবং প্রবন্ধও লিখেছিলেন স্বধীন্দ্রনাথ,—কিন্তু রূপ রসে সকল ছোটগল্প রচনাতেই তাঁর পূর্ণসিদ্ধি।

স্বধীন্দ্রনাথের প্রাণের গহনে ছিল অতন্ত্র জীবন-শ্রীতি, কিন্তু তাঁর প্রকাশে ছিল নাট্যকারের মত নৈর্ব্যক্তিকতা আর অর্থপূর্ণ সংক্ষিপ্তি। গল্পের বিষয়বস্তুও সমারোহহীন—সাধারণ মানুষের প্রতিদিনের পৃথচলার ছোট স্থখ, ছোট দুঃখ গল্পগুলিকে ধারণ করে রয়েছে।

অথচ সেসব ঘটনা বা বর্ণনায় বিশেষ দেশকালের ছাপ পড়ে নি। মানুষের তুচ্ছ অথচ চিরন্তন বৃত্তি ও প্রবৃত্তিসমূহই স্বধীন্দ্রনাথের গল্পে অনায়াস-ধৃত হয়ে আছে। বর্ণনায় উচ্ছ্বাস বা আতিশয্য নেই কোথাও, প্রকাশে নেই আবেগ-কম্পনজনিত কুঞ্চন। ঋজু অথচ নিরাতরগ ভাষা সরল স্বচ্ছন্দ-গতি;—কিন্তু সার্থক সংকীর্ণিত গুণে মর্মস্পর্শী ও বাংলা সাহিত্যে স্বধীন্দ্রনাথ সম্বন্ধেই বোধ হয় বলা চলে,—যে-কোনো বিষয় নিয়ে বা-খুশি গল্প লিখতে পারতেন তিনি,—আর সে গল্প অনায়াসে হতে পারত রস-সিদ্ধ। ‘কাসিমের মুরগী’, ‘পাড়া-গোয়ে’, ‘কুকুরের মূল্য’, ‘স্নেহের জয়’, ‘পোড়ারমুখী’, লাঠির কথা’, ‘পিতা ও পুত্র’, ‘মা ও ছেলে’, ইত্যাদি গল্পের নামেই বিষয়বস্তুর অকিঞ্চিৎকরতার প্রকাশ। অথচ কেবল বিব্রাসের গুণে প্রাণের অলক্ষ্য উদ্ভাপ গল্পের মূল থেকে দীর্ঘ দীর্ঘে বিকশিত হয়ে পরিণামে সারা গল্পকে এবং পাঠকের মনকেও গম্ভীরভাবে আলোড়িত করে তোলে।

তবে স্বধীন্দ্রনাথের গল্পগুলি কিন্তু তাদের ক্রমাবৃত্তি সংঘাতমূলকতার জন্মেই নাট্যমর্মান্বয়। বস্তুত ভাবের বিরোধিতা তাঁর কোনো গল্পে যদি থাকেও, তবু তা সংঘাতের রূপ ধরেতে পারেনি। আগেই বলেছি, লেখকের বর্ণনাভঙ্গী ঘন-গম্ভীর নয়; অর্থপূর্ণ সংকীর্ণিত ও নির্ভার গতিই তাঁর প্রকাশের বৈশিষ্ট্য। কেবল একটানা দ্রুতগতির শেষে মন-মগ্নিত স্তব্ধতার বিস্ময়-বাস্তবনা গ্রীক নাট্যপরিণামের কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। এদিক থেকে শিল্পীর লেখনীকে আদিম স্থপতির খোদাই-যন্ত্রের সঙ্গে তুলনা করা যেতে পারে। দৈনন্দিন স্থখ-দুঃখের কম্পনে কুণ্ঠিত চিরন্তন জীবনের নিকষ কঠিন পাথরে কুঁড়ে কুঁড়ে ছোট ছোট রূপের রেখা টেনে তুলেছেন স্বধীন্দ্রনাথ। প্রায় প্রত্যেকটি টান, প্রতিটি বিভক্ত স্থ-সীম, স্পষ্ট, যথাপরিমিত। এই রেখার টানে চলতে চলতে গল্প যখন হঠাৎ থেমে গেছে,—তখন পাথরের দাগগুলোই প্রাণের আবেগরূপে কলকণ্ঠ হয়ে উঠেছে। তার বাইরে নিস্তব্ধ কাঠিন্য,—ভিতরে প্রস্তরভেদী অম্লভবের স্রোত।

স্বধীন্দ্রনাথের গল্পের বিব্রাস এতো অতুল্য,—এবং এই বিব্রাস-এর ওপরেই তার ছোটগল্পগুণ এত বেশি নির্ভর করে আছে যে, গোটা গল্প তুলে না দিলে বক্তব্য কেবল অস্পষ্টই থাকে। তবু, এ-পর্ষন্ত প্রমাণহীন মন্তব্যের তার যে-পরিমাণ অস্পষ্টতা রচনা করেছে, তার নিরসন কামনায় একটি গল্পের আংশিক উদ্ধার করব; প্রত্যাশা করব, এ-যুগে স্বধীন্দ্রনাথের গল্প আবার বহু পঠিত হবে।

গল্পটির নাম ‘পোড়ারমুখী’; শুরু হয়েছে :—“যামিনীনাথের স্ত্রী দামিনীনাথের অষ্টম গর্ভের সন্তান স্নেহলতা, ওরকে পোড়ারমুখী।

“পোড়ারমুখী বড় অসময়ে আসিয়াছিল। যামিনীনাথ পাঁচটি কস্তার বিবাহে সর্বস্বান্ত

হইয়া ঋণের দ্বায়ে জর্জরিত হইয়া পড়িয়াছিলেন। দুইটি পুত্র; তাহাদের শিক্ষার ব্যয় নির্বাহে তাঁহাকে যথেষ্ট বেগ পাইতে হইত। মাসিক পঞ্চাশ টাকা বেতনে কৌন্সিল রক্ষা করিবেন যামিনীনাথ ভাবিয়া কূল পাইলেন না।

“অষ্টম গর্ভে পুত্র না হইয়া কষ্টা হইল। যামিনীনাথ মনের কষ্ট মনে চাপিয়া নাম রাখিলেন স্নেহলতা, মা নাম রাখিল পোড়ারমুখী।”

তারপর, পোড়ারমুখীর বয়স ষত বাড়, রূপ যেন সর্বত্র বেয়ে কেটে পড়ে; মা’র আতঙ্ক বাড়,—বাবার চিন্তার অবধি থাকে না। পোড়ারমুখী তাকিয়ে দেখে, বাবা বিষন্ন, মা উদ্‌গীর্ণ;—ভাবে, মা-বাবা কী অত ভাবেন। মা’র দুর্ভাবনা আছে, কিন্তু পোড়ারমুখীর ওপরে রাগ করতে পারেন না,—যেমন তার রূপ, তেমনি মধুর স্বভাব। চড় মায়তে হাত তুললে, অজান্তে সে-হাত পোড়ারমুখীর গলা জড়িয়ে আদর করে। বাপ ডাকেন স্নেহ-লক্ষ্মী। দিনে দিনে পোড়ারমুখী বোঝে বাবা কেন অত বিষন্ন,—মা কেন উদ্‌গীর্ণ! দেনার দ্বায়ে মুদি অপমান করে, শাকরা শাসিয়ে যায়, দুধওয়ালা কথা শোনায়,—কোথা থেকে দৈত্যের মত দারওয়ান দুটো আসে জুলুম করতে। পোড়ারমুখী ভাবে, শিউলীফুল যদি টাকা হত,—লক্ষ লক্ষ টাকা! বাবার সব ঋণ শোধ করে দিত সে। মা তখন বলতেন, পোড়ারমুখী আমার সোনামুখী,—বাপ বলতেন নিশ্চয়,—‘স্নেহ-লক্ষ্মী,—লক্ষ্মী!’ ঘুমে-জাগরণে স্বস্তি নেই পোড়ারমুখীর। একদিন আখোজাগা, আখো-স্বপ্নে শুন্লো পাড়ার মোক্ষদা মাসী মাকে বলছেন জমিদার-গিন্নীর স্বপ্ন-কথা; নতুন পুত্র কাটিয়েছেন রানীমা—স্বপ্ন দেখেছেন, মা-কালী বলছেন জলের তলায় রয়েছেন তিনি,—অষ্টম গর্ভের একটি সন্তান সে-জলে বলি দিলে ধনেন্দ্রোত্তে ভরে উঠবে তাঁর লক্ষ্মীর ভাণ্ডার। লক্ষ টাকা পুরস্কার ঘোষণা করেছেন জমিদার,—যে অষ্টম-গর্ভের সন্তান বলি দেবে পুত্রের জলে। মা শিউরে ওঠেন মনে মনে, স্নেহ-ব্রহ্ম দৃষ্টিতে লালন করেন পোড়ারমুখীর ঘুমন্ত মুখটি,—‘ছি ছি এ-সব কথা শোনাও পাপ!’ পোড়ারমুখী কিন্তু শুনেছে সে-কথা,—মা-বাবা কেউ জানেন না। বাবাকে সে জিজ্ঞাসা করে,—লক্ষ টাকায় স—ব ধার শোধ হয় কি না,—সকলের! বাবা বলেন, ‘হয়’। পোড়ারমুখী ভাবে!

তারপর, “দেওয়ালীর দিন সকলে বাড়িতে প্রদীপ সাজাইতে লাগিল। পোড়ারমুখী বলিল, মা, আমি বাটে প্রদীপ দিয়ে আসব। মা বলিল, শীগ্গির ফিরে আসিস, কিন্তু নতুন পুত্রে বাস নে যেন।

“একখানি ছোট ডুরে সাড়ি পরিয়া, ছোট একখানি খালার মাটির প্রদীপগুলি সাজাইয়া পোড়ারমুখী বাটের দিকে চলিল। সে নতুন পুত্রের দিকেই চলিল। পুত্রে

তখনো সিঁড়ি কাটা হয় নাই, মাটির উপর মাটি জমিয়া পুকুরের পাড় পাড়ের মত উচু হইয়া রহিয়াছে ; তাহার চারিদিকে পোড়ারমুখী প্রদীপগুলি সাজাইয়া দিল। পাড়ের উপর দাঁড়াইয়া সে সম্মুখে চাহিয়া দেখিল, পুকুরের জল খই খই করিতেছে—কালো জল, রাজে আরো কালো দেখাইতেছে। পোড়ারমুখী একদৃষ্টে অনেকক্ষণ জলের দিকে চাহিয়া রহিল, পরে আঁচলখানি গলায় দিয়া ধীরে ধীরে জলের কাছে আসিয়া দাঁড়াইল—ঘোড় করে ‘মা কালী !’ বলিয়া চীৎকার করিয়া একেবারে জলে ঝাঁপ দিয়া পড়িল। সেই শব্দে বনের পাখীরা পাখা বাড়া দিয়া উঠিল, তন্ত পশুর পদক্ষেপে শুকনো পাতা মরমর করিয়া উঠিল—তাহার পর সমস্ত নীরব। ক্রমে প্রদীপগুলি একে একে সব নিবিয়া গেল, চারিদিকে কেবল অন্ধকার—কালীর মত কালো অন্ধকার।”

উদ্ধৃতি দীর্ঘ হল সন্দেহ নেই, কিন্তু তাতে মন্তব্যের প্রয়োজন নিঃশেষিত হয়েছে, নিঃসন্দেহে এতাবৎ কৃত বক্তব্যের প্রতিষ্ঠা সম্ভব হতে পেরেছে। হৃদয়ঙ্গমার্থে চারখানি গল্প সংকলন আছে,—‘মঞ্জুষা’, (১১০৩) ‘চিত্ররেখা’, (১১১০) ‘করক’, (১১১২) এবং ‘চিত্রালা’, (১১১১)। প্রথম সংকলনের গল্পগুলি পরে অন্যান্য সংকলনে স্থান পেয়েছে।

৪। শরৎকুমারী চৌধুরানী

এক বিশেষ সীমিত অর্থে শিল্পী হচ্ছেন স্বয়ম্ভূ। অর্থাৎ, নিজের পরিবেশ, চোখে-দেখা জীবন, ও তার অহুতবকে আশ্রয় করে তিনি যা সৃষ্টি করেন, সে আসলে তাঁরই গোপন প্রাণ-প্রকৃতির প্রতিভাস। এদিক থেকে শিল্প-সাহিত্যের ক্ষেত্রে প্রভাব বা সাধর্ম্যের যে-কোনো উল্লেখই অবাস্তব। চরুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের আলোচনাতেও দেখেছি, রবীন্দ্র-জীবনভাবনার জগতে ময়-চেতন হয়েও তিনি যা রচনা করেছেন, সে তাঁর নিজস্ব নির্মিতি। অতএব, বর্তমান উপলক্ষ্যে সমধর্মিতার প্রসঙ্গ কেবল জীবন-চেতনার স্বভাব-সাম্যের বিচারেই।

এদিক থেকে রবীন্দ্রসাহিত্যের কথা বলে শরৎকুমারী চৌধুরানীর (১৮৬১-১৯২০ খ্রীঃ) নাম অবশ্য উল্লেখ্য। ইনি ‘উদাসিনী’ কাব্যের কবি অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরীর সহধর্মিণী। ঠাকুরবাড়ির সঙ্গে এঁদের যোগ আযোবন ঘনিষ্ঠ ছিল। অক্ষয়চন্দ্র ছিলেন জ্যোতিষরসজ্ঞার্থের বন্ধু, আর রবীন্দ্রনাথের কবি-আত্মার স্বজন। এঁরা স্বামি-স্ত্রী দুজনেই ‘ভারতীর’ সম্পাদকমণ্ডলীর উৎসাহী সভ্য ছিলেন। স্বামীর মতই সৃষ্টির অনায়াসক্ষমতা যেমন শরৎকুমারীরও ছিল, তেমনি সৃষ্টির প্রতি ঔদাসীন্যও ছিল তাঁরই মত সমান গভীর। লেখিকার অধিকাংশ রচনাই স্বেনানীতে প্রকাশিত হয়েছিল। তাই তাঁর সৃষ্টির পূর্ণ

পরিচয় পাওয়া কঠিন। তবে স্বজন-কারিগীর পরিচয় স্বয়ং রবীন্দ্রনাথই দিয়ে গেছেন লেখিকার প্রকাশিত একমাত্র গল্পের বই ‘শুভবিবাহ’-এর (১৯০৬) আলোচনা প্রসঙ্গে,—“মেয়েদের কথা মেয়েতে যেমন লিখিয়াছে, এমন কোনো পুরুষে লিখিতে পারিত না।”^১—একই প্রবন্ধে অগ্রত্ব কবি লিখেছেন—“রোমান্টিক উপন্যাস বাংলা সাহিত্যে আছে, কিন্তু বাস্তব চিত্রের অভ্যস্ত অভাব। এজগৎ এই গ্রন্থকে [‘শুভবিবাহ’] আমরা সাহিত্যের একটি বিশেষ লাভ বলিয়া মনে করিলাম।” বস্তুত বাংলাদেশের নারী সমাজের একটি জীবন্ত ছবি এঁকেছেন লেখিকা, অনেকটা সামাজিক নজর মত যথাযথ্য সহকারে। তাঁর একটি লেখার নাম ‘মেয়েযজ্ঞ’—শুরু হয়েছে,—“মেয়েযজ্ঞ বলিলেই বুঝিতে হইবে বিশৃঙ্খলতার সমষ্টি। প্রাতঃকাল হইতে ভিয়েনের গন্ধে, দাসীর কলরবে, ছেলের কান্নায়, মলের রুম-রুমুতে, চুড়ির রুম্ রুম্ শব্দে যজ্ঞবিড়ি সঙ্গরম্ব। পিছলে তাড়াতাড়ি চলা যায় না, অথচ হাতে অনেক কাজ, তাড়াতাড়ি করিতেই হইবে—সুতরাং কেহ আছাড় পাইয়া লোক হাসাইতেছে, কাহারও ঢাকাই সাড়িতে কাঁদা লাগায় মন খুঁত-খুঁত করিতেছে, কোনো ছেলে ‘সন্দেশ খাবরে’ বলিয়া সেই কাঁদাতেই গড়াগড়ি দিতেছে।”

আগাগোড়া রচনাই এমনি শ্রদ্ধ-সহাস, অনেকটাই উদ্ধার করতে ইচ্ছে করে। ‘মেয়েযজ্ঞ’ ঠিক ছোটগল্প নয়,—সরস নজর,—একালের পরিভাষায় রম্যরচনাও বোধ হয় বলা চলে। কিন্তু যে-সব রচনায় পুরোপুরি একটা গল্পের প্রট্ট আছে, তাদেরও প্রকাশের শৈলীতে ইতরবিশেষ কিছু নেই। রবীন্দ্রনাথের দেওয়া প্রট্ট নিয়ে ‘বৌতুক’ গল্প লিখেছিলেন শরৎকুমারী,—শিরোনামায় রচনা-পরিচয় দিয়েছিলেন ‘সমাজ চিত্র’ নামে। বস্তুত তাঁর সব গল্পই সমাজ-চিত্র, বিশেষভাবে বাংলা দেশের বহুজন-পরিবৃত বৌদ্ধপরিবার-জীবনের নারী সমাজের চিত্র।

‘বৌতুক’ গল্পটি বাঙালি হিন্দুসমাজে পণপ্রথার বিরোধিতা করে লেখা। হরিশ মোক্তার কুলীন হলেও উদ্ধার-হৃদয় মানুষ;—এবং স্নেহময় পিতা। তার বড় মেয়ে মনোরমার সঙ্গে অর্থপিশাচ জমিদার মহেশ গাঙুলির মোটাবুদ্ধি কুরূপ ছেলের বিয়ে হয়ে কষ্টা এবং পিতামাতা অশেষ দুঃখ ভোগ করেছিলেন। অথচ দ্বিতীয় মেয়ে শ্রিয়তমার সঙ্গে বিয়ে হয়েছিল সুপুরুষ, সুশিক্ষিত কুলীন ভক্তারের। তার বাবা কিছুই গ্রহণ করেন নি, পরোক্ষে পণ দিতে চাইলে বিয়ে ভেঙে দিতে চেয়েছিলেন। এদের মিলনে দুটি পরিবারই পরম আপ্যায়িত হয়েছিল। নিত্যন্ত বিবৃতির (narrative) স্বস্তো অতি-বিস্তারে এই ‘সমাজ চিত্র’ অঙ্কন করেছেন শরৎকুমারী,—গল্প জমেনি।

ঐ একই প্লট, রবীন্দ্রনাথ চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়কে দিয়েছিলেন—শরৎকুমারী যে এ নিয়ে গল্প লিখে কৈলেছিলেন, কবির তা স্বরণেই ছিল না। চারুচন্দ্রের ‘চাঁদ্রির জুতা’ নামেতেই তাঁর গল্প-স্বভাবের বাজনা রয়েছে। সেখানে গল্প-গুণ আরো জমাট। কিন্তু শরৎকুমারীর হাতে গল্পরস যেখানে জমে উঠেছে, সেখানেও তিনি আসলে মধুর পরিবার-বিস্তারিত সমাজ-চিত্রিকা। সাত ছেলে, পাঁচ মেয়ে; ছয় পুত্রবধূ, নাতি, নাতি, সত্যোবিবাহিতা প্রথমা পৌত্রী নন্দরাণীকে নিয়ে গড়া পঁচাত্তর বছরের বুড়ো রুক্ষকমল বন্দ্যোপাধ্যায়ের পরিবার জীবনের বর্ণনায় সেই সহজ মাধুর্য অনাবিল ধারায় প্রবাহিত হয়েছে। গল্পটির নাম ‘শ্রীপঙ্কমী’।

শরৎকুমারীর রচনায় নারীর মমতা ও কৌতূহল-কৌতূকের সঙ্গে নারী-জীবনের নক্সাই আঁকা পড়েছে,—এখানেই তাঁর বিশিষ্টতা।

সরলাদেবী

সরলাদেবী (১৮৭২-১৯৪৫) ছিলেন রবীন্দ্রনাথের ভাগিনেয়ী;—শরৎকুমারীর কন্যা তিনি। ‘মা’র কাছ থেকে তাঁর সাহিত্যসাধনার উত্তরাধিকারও পেয়েছিলেন। ১৩০১ বাংলা সালে শরৎকুমারী অসুস্থতার জন্তে ‘ভারতী’ পত্রিকার সম্পাদকের দায়িত্ব ত্যাগ করলে অগ্রজা হিরণ্ময়ীর সঙ্গে সরলাদেবী পত্রিকা সম্পাদনের ভার গ্রহণ করেছিলেন। সম্পাদিকার সাহিত্যরচির প্রশংসা প্রসার ‘ভারতী’র বিভিন্ন সংখ্যায় মুদ্রিত হয়েছে। রবীন্দ্র-সংস্পর্শের স্বরলিপি সংযোজন বাংলা সংস্কৃতির ইতিহাসে সরলাদেবীর এক শ্রেষ্ঠ কীর্তি। তিনি নিজেও গান লিখেছিলেন,—সে গানের স্বরলিপি যোজনা করে ছাপিয়ে ছিলেন। ‘ভারতী’ পত্রিকার বিভিন্ন সংখ্যায়। কিন্তু এ সবের আগে থেকে নিভাস কালিকা-বয়সেই তিনি গল্প লিখতে শুরু করেছিলেন; যদিও সংখ্যায় তাঁর গল্প প্রচুর নয়।

১৯১২ বাংলা সালে জ্ঞানদানজিনী দেবীর সম্পাদনায় ‘বালক’ পত্র প্রকাশিত হয়েছিল। তার ত্রৈমাসিক সংখ্যায় ‘হৃদয়’ নামে সরলাদেবীর একটি কথিকা প্রকাশিত হয়,—আর্তজনের জন্তে সাহায্য প্রার্থনা করে; সেটি ‘বালিকার রচনা’ বলে নির্দেশিত হয়েছে। ঐ একই বছরের কার্তিক সংখ্যায় ‘বাবলাগাছের কথা’ নাম দিয়ে তাঁর প্রথম গল্পটি প্রকাশিত হতে দেখি। নামে যেমন, তেমনি বিষয়-বস্তু আর প্রকরণের বিচারেও এটি রবীন্দ্রনাথের ‘ঘাটের কথা’ জাতীয় রচনার প্রতিধ্বনি,—বালিকা-কল্পের অপরিণত সেটিমেণ্ট কথিকার আকারে আত্মপ্রকাশ করেছে “হুহু, মা আবার, আজি তুই কেঁদেছা? মাগো দেখে যা আজি তোর কেঁদে সাথের বাবলা

গাছের কি দশা হয়েছে।...মা, সেই যে তুই পাচ বছরের মেয়েটি একদিন সাথ করিয়া তোর কচি হাত ছুঁনি দিয়া একটা বাবলাগাছ রোপণ করিয়াছিলি, সে হাত ছুঁনি আজ কোথায় কোন্ গাছগুলিকে সেইরূপ সাথ করিয়া রোপিতছে।” এমন করে শুরু হয়েছে ‘বাবলা গাছের কথা’;—সারাও হয়েছে একই ভঙ্গিতে।

সরলাদেবীর একটিমাত্র গল্প সংকলন ‘নববর্ষের স্বপ্ন’; প্রকাশ কাল ১৩২৫ বাংলা সাল। গল্পসংখ্যা পাঁচটি হলেও আসলে উপাখ্যান হচ্ছে চারটি। অর্থাৎ প্রথম গল্পটি ছবার বলা হয়েছে,—তার বিষয়বস্তু ‘নববর্ষের স্বপ্ন’। বছরের প্রথম দিনে একটি বিবাহ-বিমুখচিত যুবক রোমান্স-মধুর প্রেমস্বপ্ন দেখেছিল। সেই স্বপ্নকে কেন্দ্র করে দুটি গল্পে দু-রকমের জীবন-পরিণাম দেখানো হয়েছে—প্রথমটি বেদনাঘন; দ্বিতীয়টি রোমান্স-মিলন-মধুর। প্রকরণের দিক থেকে একই কেন্দ্র-কোষকে আশ্রয় করে দুটি গল্প লেখার এই পদ্ধতি সেকালে ছিল অভিনব; এবং একালের পক্ষেও কৌতূহলের কারণ। কিছুদিন আগে গল্প নিয়ে দুজন শিল্পীকে দিয়ে তার ট্রাজিক ও কৌতুক-বহু দুটি পৃথক রূপ রচনা করিয়ে দেখাবার প্রয়াস লক্ষ-যোগ্য হয়েছিল প্রধানত আকাশ-বাণীর চেষ্টায়। অন্তর্গত সেকালে একই লেখিকা একটি গল্পের নিউক্লিয়াস নিয়ে দুটি পৃথক পরিণাম সৃষ্টির শিল্পখেলা খেলেছিলেন দেখে চমক লাগে।

দুটি গল্পের মধ্যে প্রথম গল্পের পরিণতিতে নারীমূলভ স্পর্শকাতর অহুভবের দোলা ছোটগল্প-স্বভাবকে সার্থক রূপায়িত করেছে। দুটি গল্পেই ঘটনার পরিণতি সম্পর্কে সাসপেন্স রক্ষা করা হয়েছে। প্রথম গল্পটিতে সেই রোমান্টিক প্রতীকার অহুভব পূর্ণ-সংহত থেকে হঠাৎ যেখানে রহস্যমুক্ত হয়েছে, তখন অতৃপ্তি-নিবিড় বেদনার দোলা নাটকীয় আকস্মিকতায় আরো ঘন-কম্পিত হয়েছে। এমন পরিমণ্ডলে সমাপ্তিক ব্যঞ্জনাটুকু গল্পকে ছোটগল্পিক রসোত্তীর্ণতায় সফল করেছে। গল্পের নায়ক কিরণ প্রথম যৌবনের ঔক্যত্রে প্রেম ও দাম্পত্য-প্রণয় সম্পর্কে উন্মাদিক ছিল। হঠাৎ এক নববর্ষে ভোরের প্রণয়স্বপ্ন তার যৌবন-চেতনাকে আমোদিত করে। তারপর নানা বিচিত্র ঘটনার মধ্য দিয়ে—বিশেষ করে প্রাণাধিক অহুজ্জা প্রভার প্রথম শোঁতো নিজের অজান্তে সে চাক্ষুণ্যের প্রতি আকৃষ্ট হয়। এই উপলক্ষ্যে চূড়ান্ত আশাহতও তাকে হতে হয়েছিল,—চাক্ষুণ্য ভালেবেসেছিল তার বালাসঙ্গী নিঃসংশয় মন্থনকে। চাক্ষুণ্য বাবা উভয়ের বিয়ে দিয়ে মন্থনকে ব্যারিস্টারি পাশ করিয়ে আনবেন স্থির করেন।

এ খবর জানার মুহূর্তে কিরণের কাছে “বিশ্বছবি মসীমলিন বস্ত্রখণ্ডের স্তায় প্রতিভাত হইল।”

তারপরে “পাঁচবৎসর কাটিয়া গিয়াছে। চাক্ষুণ্য দুটি ছেলে-মেয়ে, কিরণকাকার দুটি

স্বল্প দশশালার বন্দোবস্তে অধিকার করিয়া লইয়াছে, মন্থর ব্যারিস্টার হইয়া কিরিয়াছে, প্রতিদিনই তাহার পসার বৃদ্ধি হইতেছে।...

“নববর্ষের স্বপ্ন আমার জাগ্রত অল্পভূতি নহে, আমি আজ পর্যন্ত বিবাহ করি নাই, দাম্পত্যের সেই পূর্ব উপহাসিত সহস্র ছোটখাট খুঁটিনাটি, ছোটখাট স্বখলুৎখও রুচির, তাহা এখন জানি, আমার এই বুভুক্ষমায় কঙ্কালসার জীবন অসার, তাহা জানি ; কিন্তু তবু বিবাহে প্রস্তুতি নাই। এ রহস্য তোমরা পারত উদ্ঘাটন কর। আর আমার যে স্বপ্ন নাই, তাহাও নহে, সে কথা তোমরা না বুঝিলেও ক্ষতি নাই। শুধু প্রভা যখন আমার শূন্যগৃহের জগ্নি নিজেকে অপরাধী মনে করে, তখন তাহাকে বুঝাইবার অক্ষমতায় নিজের প্রতি খিকার জন্মে।”

‘নববর্ষের স্বপ্ন’ প্রথম পর্ষায় এখানে শেষ হয়েছে। সাসপেন্স-ভরা সিচুয়েশন-কে নারীচিন্তের সহজেক্ষেপার্শ্বাতুর সেক্টিমেন্ট-এর স্রোতায় গেথে ছোটগল্পের মালা গাথা ছিল সরলাদেবীর শিল্পি-স্বভাব ; আলোচ্য গল্পটি তার শ্রেষ্ঠ উদাহরণ। পরবর্তী গল্পাংশ,— ‘নববর্ষের স্বপ্ন নতুন ধরণে’ লিখতে গিয়ে এই সাসপেন্স চরম মুহূর্তের (climax) আগেই আভাসিত হয়ে ওঠার সম্ভাবনা দেখা দিয়েছে। তাছাড়া পূর্ব-গল্পের কারুণ্যের চিত্রণে যেমন, স্নিগ্ধ-মধুর মিলন বর্ণনায় সেক্টিমেন্ট-এর দোলাটিও তেমন ঠিক জায়গায় এসে লাগেনি। গল্প হিসেবে ‘নববর্ষের স্বপ্ন নতুন ধরণে’ তাই দুর্বলতর।

এই সংকলনের অন্ত্যন্ত গল্পগুলি হচ্ছে, ‘খবরের কাগজে অভক্তি ও তত্ত্ব পরিণাম’, ‘হরেশের উপহার’ আর ‘বাঁশী’। প্রথম গল্পটির নামে যদিও রহস্য-কৌতূকের আভাস রয়েছে,—তবু গল্পটি সেই একই শৈলীর ছাঁচে ঢালাই,—সেই সিচুয়েশন গ্রন্থন, সাসপেন্স,—সেই আবেগের দোলা। অন্ত গল্প দুটিও তাই। তাছাড়া প্রথম গল্পযুগ্মকের তুলনায় এদের রসদীপ্তি দুর্বলতর ; অন্তত ছোটগল্পের রসসিদ্ধি এদের মধ্যে পূর্ণাঙ্গতা পাবনি।

মাধুরীলতা

রবীন্দ্র-কণ্ঠা মাধুরীলতাও (১৮৮৬-১৯১৮) কয়েকটি গল্প লিখেছিলেন। রবীন্দ্রনাথ ডঃ প্রশান্ত মহলানবিশ-কে বলেছিলেন, “ওর ক্ষমতা ছিল,—কিন্তু লিখত না।”^{১৫} এঁর লেখা তিনটি গল্পের সন্ধান পাওয়া গেছে,—‘মাতাশক্ৰ’ প্রকাশিত হয় ‘ভারতী’ পত্রিকায়, ‘হরো’ ‘সবুজপত্র’। আর ‘বঙ্গদর্শনে’ ‘সংগীত’ বলে গল্পটি প্রকাশিত হয়েছিল বেনামিতে। কবি বলেছেন, “ওটা আসলে বেলা [মাধুরীলতা] নিজেই লিখেছিল। ওর

আখ্যানভাগ, কাঠামো, সব ওর নিজের।’ কবি কেবল তাতে “কিছু কলম” চালিয়েছিলেন।^{২৬} অহুবাধ-গল্পও ইনি লিখেছিলেন কিছু কিছু।

মাধুরীলতার গল্পে কবি-কন্ঠার সমুচিত সূক্ষ্ম মনোদর্শনের ক্ষমতা লক্ষ্য করি; কিন্তু সেই স্পর্শকাতর অতি-সূক্ষ্ম হৃদয়ভাবকে সমান সূক্ষ্মতার সঙ্গে প্রকাশ করার দিকে হয়ত তাঁর ইচ্ছাকৃত অনবধানই ছিল। ‘মাতাশত্রু’ গল্পের কথাই বলি; নারীর আকাজ্জা, তথা জননীর গোপনতম বাসনার এমন অকল্পনীয় স্বাভাবিক ছবি কেবল নারী-মনের অতি-সূক্ষ্ম অহুতব দিয়েই আঁকা সম্ভব :

রামসদয় ছিলেন ডেপুটি—শশিমুখী তার প্রাণপ্রতিমা পত্নী। শশিমুখী যখন আসন্ন সন্তানসম্ভবা, তখন ডেপুটির ওপরে সরকারি ছকুম এল মকামলে যেতে হবে; অথচ এদের দাম্পত্য জীবন ছিল, “কপোত-কপোতী যথা”—নিঃসঙ্গ নিভৃত। এমন অবস্থায় ত্র্যাকে কেলে যাওয়া যায় না,—অথচ বারবার আবেদন করেও সরকারি ছকুমের হাত থেকে মুক্তি মেলেনি। রামসদয় রাগ করে ভাবতেন, চাকরিতে রইল ইন্তফা। এমন সময় শশিমুখীই হুরাহা করে দেয়,—কাছেই এক স্টেশনে ‘নয়ন দিদি’র বর সামান্ত কাজ করেন,—নয়ন শশিমুখীর দূর সম্পর্কের বোন। খুব গরিব তারা। ডেপুটি ভ্রূপতিভর অহুরোধ রাখতে নিশ্চয়ই ছুটে আসবেন।

হল-ও তাই। রামসদয়ের ‘তার’ পেয়ে নয়ন যখন এসে গাড়ি থেকে নামলেন,—সেই গাড়িতেই রামসদয়কে চলে যেতে হল। স্টেশনে দুজনের সাক্ষাৎ,—তাড়াতাড়িতে কোনো রকমে নয়নের বাড়ি পৌঁছাবার ব্যবস্থা করে, তার হাতে শশিমুখীকে বারেরবার সঁপে দিয়ে রামসদয় চলে গেলেন। কিন্তু সেই দিনই শশিমুখীর ব্যথা উঠলো,—অবস্থা মারাত্মক হল। অবশেষে একটি নখরদেহ পুঞ্জসন্তান প্রসব করে তার মৃত্যু হল। শশীর অহুহুতার সময় নয়ন একান্ত মনে সেবা করেছিল,—বরবার সময়ে শশিমুখী আকুল মিনতিভরে নবজাত শিশুকে সঁপে দিয়ে গেল নয়নের হাতে।

ক্রমে লোকজন দেখতে এল। নয়নেরও একটি শিশুপুত্র ছিল মাস কয়েকের। গরিবের ছেলে বলে অপুষ্টি,—বয়সের চেয়ে ছোট দেখায়,—শশির ছেলে অতি পুষ্টি, তাই নয়নের ছেলের চেয়ে তাকেই বড় দেখায়। পাড়াপ্রতিবেশিনীরা এসে নয়নের ছেলেকেই নবজাত শিশু মনে করে আদর করে গেলেন, পাশেই শুয়েছিল শশীর ছেলে। এই দেখে দ্বন্দ্বিতা মাতার বক্ষ সোভাতুর হয়ে উঠল, দরিদ্র সন্তানের ভবিষ্যৎ কল্পনায়। সাতপাঁচ ভেবে রামসদয় কিরে এল নিজের ছেলে উপেনকেই তার কোলে তুলে দিল নয়ন। রামসদয়ের নিজের ছেলে যতীন নয়নের ছেলে বলে পরিচিত হল। রামসদয় আর বিয়ে

করেন নি ; তার অল্পরোধে নয়নের স্বামীও এখানে এসে আছেন। নয়ন দুটি ছেলেরই দেখাশোনা করেন,—সবাই বলে, ‘পরের ছেলে উপনের জন্মেই নয়ন যেন প্রাণটা দিলে ; —এমন কৃতজ্ঞতা দেখা যায় না।’ নিজের ছেলে (!) যতীনের ওপরে নয়ন কেবলই অত্যাচার করে,—অকারণে তাকে লাঞ্ছিত করে। রামসদয় দুটি ছেলেরই সমান পড়াশোনার ব্যবস্থা করে দিলেন,—তাতে নয়নের মন ভার ! গরিবের ছেলেকে অত লেখাপড়া শিখিয়ে কী হবে ! অথচ এই ছেলেটিই পড়াশোনায় দিনে দিনে এগিয়ে যেতে লাগল,—উপেন কেবলই পিছিয়ে পড়ছিল। অবশেষে যতীনকে বাড়িছাড়া করল নয়ন। কলকাতায় গিয়ে যতীনের লাভই হল, খুব ভাল পড়াশোনা করে সে উকিল হল,—অনেক পসার তার। যত টাকা, তত নম্র স্বভাব। এদিকে রামসদয়ের মৃত্যুর পর, তার সকল সম্পত্তি দুদিনেই উড়িয়ে দিল উপেন,—বদখেয়ালের তার অন্ত ছিল না। অবশেষে সব হারিয়ে নয়ন আর উপেন যতীনের কাছেই এসে হাজির হল,—‘এ-যেন তাদের চিরকালের স্বপ্ন। যতীনও তাদের সাদরে গ্রহণ করল :—যতীন উপায় করে, উপেন কেবল উড়ায়। এমন সময় খুব ভাল বংশে,—ধনীরা দুলালী সুন্দরী পাত্রীর সঙ্গে যতীনের বিয়ে স্থির হল। নয়ন আর উপেন অনেক অপপ্রয়াস করেও সে বিয়ে ভাঙতে পারলো না, উপেনের সঙ্গে ঐ মেয়ের বিয়ে দিতে কন্যাপক্ষকে রাজি করানো অসম্ভব হল। তখন হতাশ উপেন চিরকালের মত ‘মাসিমা’ বলে এসে দাঁড়ালো। অতদিন পরে নয়ন এবার ছেলেকে জড়িয়ে ধরে বললো, ‘আর মাসিমা নয় বাবা,—এবার থেকে ‘মা’, অনেক কষ্টে ছেলের কাছে নয়ন স্বীকার করলো নিজের দুঃস্বতির কথা,—কী দুরাশা তরে পরের হাতে নিজের ছেলেকে তুলে দিয়েছিল পরিচয় ভাঁড়িয়ে। সে আশা অচিরতর্ষ থেকেই গেল ; অথচ নিজের ছেলের ‘মা’ ডাকও শুনতে পেল না কখনো হতভাগিনী। সবকথা শুনে উপেন স্তব্ধ হয়ে গেল,—তারপর থেকে আর কোনো সম্মান নেই তার। কদিন পরে নয়ন একখানি ছোট চিঠি পেল ছেলের কাছ থেকে,—“রেজুনে যাত্রা করিলাম। ঈশ্বর তোমাকে সুখে রাখুন।”

অদ্ভুত, অভিনব এই গল্প-এর কল্পনা !—অথচ একে অস্বাভাবিক বা অবাস্তব বলবার কোনো উপায় নেই। বরং যেমন অস্বাভাবিক,—তেমনি দুঃসাহসী। সাহস এবং যোগ্যতার সঙ্গে গল্পকে স্বাভাবিক প্রতিপন্ন করার দুঃসাধ্য সাধন করেছেন লেখিকা ; একই ট্রেনের থেকে রামসদয় ও নয়নের ওঠা-নামার অবস্থাটি এমন কৌশলে বিবৃত হয়েছে, তার পেছনে লেখিকার যে বিশেষ উদ্বেগ প্রথম থেকে কাজ করছিল,—গল্প শেষ করেও তা অস্বস্তি করতে সময় লাগে। কিন্তু ঐ পর্যন্তই। কবি-কথাতেই বোঝা গেছে, সৃষ্টির আনন্দময়িক কল্পনাসাধনার পরাভূত ছিল মাধুরীলতার স্বভাব। কবি বলেছেন,

—তিনি লিখতে পারতেন কিন্তু লিখতেন না। গল্প লিখতে বসেও লেখার আয়াস তিনি স্বীকার করতেন না। কলে, তাঁর গল্পের দেহে অভিনব কল্পনার দোলা লেগেছে,—কিন্তু তার প্রাণভূমি পর্যন্ত সেই আন্দোলনের ঢেউ গিয়ে পৌঁছায়নি। মাধুরীলতার শিল্পশৈলী, তাই, ছোটগল্পের যোগ্য প্রট্ট নিয়েও নিছক বর্ণনামূলকতার সীমা অতিক্রম করতে পারেনি।

‘সংসার’ গল্পটিতেও কোলীজের নারীঘাতী বীভৎসতা বিষয়ে দুঃসাহসী গল্প রয়েছে। সাধুচরণের নারীমাংসলোলুপ ‘স্বাপদ বৃত্ত’ পৌরুষের ছবি যেমন ভয়াবহ, তেমনি সংক্ষিপ্ত বলেই তীব্র। বিশেষ করে সমাপ্তি ক্ষণের একটি ছদ্ম গোটা গল্পটিকে অনিবার্য ছোট গািলিক ব্যঙ্গনায় ভরে তুলেছে: “স্ত্রীর হিসাবে সাধুচরণের ‘যত্র আয় তত্র ব্যয়’।” একেবারে নিখুঁত না হলেও এটি অতি উৎকৃষ্ট একটি ছোটগল্প। ‘বেলা’র মূল রচনার কতটুকু কবি রক্ষা করেছিলেন,—এক মূল কাঠামো ছাড়া, সে কথা বলা শক্ত; তবে গল্পের মর্মগত রসসিঞ্চনের শ্রেষ্ঠ বাহক এমন সব রচনাংশ রয়েছে, যা কেবল কবির হাতের রচনা হওয়াই সম্ভব। সাধুচরণের তৃতীয়পক্ষের স্ত্রী সপ্তদশী বিমলার বক্তিত নারীত্বের ছবিটি উদ্ধার করি:—“বিমলা লিখিতে পড়িতে শিখে নাই;—তাহার সকল বেদনা ও সকল সাধনাকেই স্বরচিত কল্পনা দোলায় দোলাইয়া মাহুস করিতে হয়,—ইহাতে মনের কথাগুলি নিতান্তই আপনার ধন হইয়া উঠে; ইহাতে অন্তরের ভাবনাগুলিই সত্য এবং সংসারের ঘটনাগুলি ছায়ায় মত দাঁড়াইয়া যায়।” গল্পের এক বিরাট অংশে কন্ঠার কল্পিত প্রট্ট-এ এমন করে কবিই কেবল কথা বলে চলেছেন বলে মনে হয়।

মণিলাল গঙ্গোপাধ্যায়

মণিলাল গঙ্গোপাধ্যায় (১৮৮৮-১৯২৯) ছিলেন অবনীন্দ্রনাথের জামাতা। ডঃ মুকুমার সেন বলেছেন, “ভারতীর আসরকে সাহিত্যিক আড্ডায়” জাঁকিয়ে তোলার কৃতিত্ব ছিল মণিলালের।” ১৩২২ থেকে ১৩২৯, এই ক-বছর ইনি ‘ভারতী’-র সম্পাদক ও পরিচালক ছিলেন। বাংলা সাহিত্যের শ্রেষ্ঠ কবিশিল্পি-সাহিত্যিকের অনেকেই এ সময়ে ‘ভারতী’-গোষ্ঠীর অন্তর্ভুক্ত বলে পরিচিত হয়েছিলেন,—ভারতী-গোষ্ঠী ভারতী-আড্ডার আকারে আরো সংহত,—স্পষ্ট রূপান্তরিত হয়ে উঠেছিল। ‘ভারতী’-কে কেন্দ্র করেই মণিলালের রচনা বিচিত্রচারী হয়েছিল,—আর সে রচনাপ্রবাহ আসলে ছিল গল্পপ্রধান। কিছু কিছু গল্প তিনি বঙ্গশৈলী সাহিত্য থেকে অম্লবাদ করেছিলেন শিশুদের জন্য,—আর তার অধিকাংশই ছিল জাপানী গল্প,—ইংরেজি অম্লবাদের অম্লবাদ। ‘জাপানী কাহ্নস’ (১৯০৯)

ও ‘কল্পকথা’ (১৯১০) সংকলনে এই শ্রেণীর গল্প সংগৃহীত হয়েছে। বড়দের জন্মেও বিদেশী গল্পের অম্লবাদ করেছিলেন শিল্পী। ‘আলপনা’-র (১৯১০) চারটি গল্প ইংরেজি থেকে গৃহীত,—এ-কথা তিনি নিজেই জানিয়েছেন। তাছাড়া ‘জলছবি’-ও (১৯১১) আসলে বিদেশী গল্পের অম্লবাদ-সংকলন। মণিলালের মৌলিক গল্পগুলি সংগৃহীত হয়েছে ‘আলপনা’, ‘মহুয়া’, ‘পাপড়ি’ ও ‘খেয়ালের খেসারং’ ইত্যাদি গ্রন্থে।

এইসব গল্প-সংগ্রহে লেখকের শিল্প-স্বভাবের দুটি পরস্পর-বিরোধী প্রবণতা চোখে পড়ে।—আর বিশ্বয়ের কথা, স্বপ্ন-মোহাবেশ ভরা রোমাঞ্চিক গল্পে যেমন, তেমনি বস্তুভূমি বিষয়ের বর্ণনাতেও মণিলালের রচনা প্রায় সমান রসোত্তীর্ণ হয়েছে। তাঁর অধিকাংশ গল্পই রোমান্স-নিবিড়। ‘স্বরের বন্ধু’, ‘চিঠি’, ‘প্রতিমা’ ইত্যাদি গল্পে রূপের মৃদুস্বপ্নমুক্ত স্বপ্ন-স্রুতি জীবনের এক মোহমদিরতা সৃষ্টি করেছেন শিল্পী,—জীবনের সঙ্গে প্রত্যক্ষ যোগ না থাকলেও যাকে সম্পূর্ণ নির্জীবন বলা চলে না। ‘চিঠি’ গল্পের কথাই বলি :—বস্তিবাসিনী দেলেরাবিবি,—রূপে এবং সংগীতে অমুরাগের সহস্র দেয়ালি জেলে একলা যে কিরিত বিশ্বময়—সেই বিগত-বোঁবনা,—বিগতসর্বস্ব দেলেরা চিঠি লিখতে চায়, চিঠির জবাব পেতে চায়,—স্বপ্নপূরীর রাজকুমারের কাছ থেকে। ‘ইয়াসিন’ বলে কেউ নেই, একথা নিশ্চিত জেনেও আতর জ্বজ্ববে ছবি-আঁকা কাগজে ইয়াসিন-এর নামে সে চিঠি লেখায়,—‘আশক’-এর চিঠি ! ঠিকানা দেয়,—‘শাহজাদা ! ইয়াসিন,—শাহীবাগ, লক্কো !’ সে চিঠি দেলেরার দেৱাজের তলায় পড়ে থাকে। আবার কিছুদিন পরে সে ছোট্টে নতুন করে চিঠি লেখাতে,—ইয়াসিন-এর চিঠি দেলেরার নামে,—ভাকে কলে দিলে তার কাছেই ফিরে আসবে সে চিঠি,—“সে চিঠি পাবার জন্তেই” দেলেরা ব্যাকুল হয়ে থাকে।

আশ্চর্য এ পাগলামি, তবু নিছক পাগলামি নয়। দেলেরা বলে, “এমন সময় ছিল যখন বিশেষ থেকে আমার চিঠি আসত ;—আমি দিনরাত সেই চিঠির প্রতীক্ষায় থাকতুম ;—সে চিঠিতে কত কথাই থাকত—কত আদরের কথা সে আমার লিখত। সে চিঠি আমি বুক করে রাখতুম ! তেমনি চিঠি আর এখন আমার কেউ লেখে না।”

দেলেরাবিবির অভূত খেয়ালের পরিচয় রয়েছে এতে। নিকব-কঠিন বাস্তবের একটু যন্ত্রণাজর্জর মনস্তাত্ত্বিক গল্প হতে পারত এই নিয়ে। গল্পটি তবু রক্তমাংসের দেহ ধরে আমাদের চেনা পৃথিবীর মাটিতে কখনো এসে দাঁড়ায়নি। আজগুবি গল্প না হলেও এ-গল্প বাস্তবও নয় ; রোমান্সের বিহীনতা তার সারা অঙ্গে ছড়িয়ে আছে।

‘স্বরের বন্ধু’ গল্পটি আরো রোমান্স-নিবিড়,—বস্তুহীন রহস্যস্বপ্নে মদির। একটি

অন্ধছেলের বার্থ স্বরসাধনার বেদনা পেরিয়ে কোনো অনামিকা অন্তঃপুরচারিণী মূর্তিময়ী চরিতার্থতার রহস্যরূপ ধরে এসে বারে বারে ধস্তাধরতেন তাকে। এ-গল্পে রবীন্দ্রনাথের ‘জয়পরাজয়’-এর ছায়ারূপ আভাসে দেখা দেয় মনের কোণে। ‘টুকুনি’ গল্পেও ‘কাবুলিওয়ালার’ ভাব-ছোঁতনা রূপান্তরে নবীন আকৃতি ধরেছে; কিন্তু কোনো গল্পেই রবীন্দ্র-গল্পের গাঢ়তা নেই। কারণ, ডঃ স্কুমার সেন যথার্থ বলেছেন, “অভিজ্ঞতা কম এবং রোমাণ্টিক কল্পনার রঙ কিছু চড়া।”^{১৮}

কিন্তু, আশ্চর্য, এই স্বল্প অভিজ্ঞতার পসরা নিয়েও মণিলাল এমন একটি-দুটি গল্প লিখেছেন, বাস্তব জীবন-চিন্তায় সেকালের পক্ষে যা ছিল পথ-প্রদর্শক। এ-দিক থেকে তাঁর ‘মুক্তি’ গল্প সর্বাধিক খ্যাত। গল্পের গোটা পরিবেশ বা আগাগোড়া ‘খাম’টুকুর সবটাই বস্ত্র-সমৃদ্ধ, এমন দাবি করবার উপায় নেই। মুক্তির জীবনের দারিদ্র্য থেকে শুরু করে ঘর ছেড়ে তার রাস্তায় পান বিক্রী করতে আসার চিত্র-পরম্পরার মধ্যে ঘটনাধারার অনিবার্য অমোঘতা রয়েছে। কিন্তু সেই দারিদ্র্যের কারণ, মুক্তির স্বামীর আধ্যাত্মিকতার নেশা, গুরু নকলচাঁদ-বাবাজির সঙ্গে গৃহত্যাগ এবং সবশেষে বামার মাকে লেখা চিঠিতে গৃহপ্রত্যাগমনের আকাঙ্ক্ষা প্রকাশের মধ্যে কার্য-কারণের বাস্তব-সম্মত সূচনামূলকতা নেই। বামার মার সঙ্গে মুক্তির অপত্য সম্পর্কের কাহিনী সম্বন্ধেও একই কথা বলা চলে। গল্পের বর্ণনাংশে বাস্তবধর্মিতা এ দিক থেকে প্রথমেই। কিন্তু মণিলালের আসল কৃতিত্ব গল্পের পরিণাম রচনার দুঃসাহসিকতায়। আত্মীয় ভাগ্য-বঞ্চিতা, বিধি-বিড়ম্বিতা একটি নিম্ন-চেতনা নারীর পক্ষে প্রথমতম প্রলোভনের সামনে আত্মরক্ষা করে দাঁড়াতে না পারার মর্মান্তিক পরিণাম এই গল্পের কলকৌশলকে সেকালের পক্ষে বৈপ্লবিক মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত করেছিল।

মুক্তির ভাঙা জীবনের হালে প্রথম পালের হাওয়া লাগাতে পারার সম্ভাবনায় বামার মা উল্লসিত,—মুক্তির স্বামীর গুরু-নেশা কেটেছে,—এবার সে ঘরে ফিরতে উন্মুখ;—কেবল টিকিটের টাকা পেলেই বাঁচে। মনে মনে তখন সে টিকিটের দাম হিশেব করছিল,—“এমন সময় মুক্তি আসিয়া উপস্থিত হইল। বামার মা তার দিকে চাহিয়া উৎকণ্ঠার সহিত জিজ্ঞাসা করিল—‘কোথায় গিয়েছিলি মা?’

“মুক্তি তার সেই বড় বড় চোখ-দুটো হইতে আগুন ঠিক্রাইয়া বলিয়া উঠিল, ‘যমের বাড়ি!’

“বামার মা হতভম্ব হইয়া মুক্তির সেই জ্বলন্ত চোখের পানে চাহিয়া রহিল। মুক্তির স্বামীর চিঠি তার হাত হইতে ঝসিয়া পড়িয়া গেল।

“এমন সময় একজন খরিদার জোর গলায় হাঁকিল,—‘এক পয়সার পান’।”

সমাপ্তি-মুহূর্তের আশ্চর্য নাটকীয়তায় তাৎপর্য ছোটগল্প জমিয়ে তোলায় শিল্পীর দক্ষতার নিঃসংশয় প্রমাণ। বর্ণনার দিক থেকে অনেক সময়ে তাঁর রচনা অপেক্ষাকৃত বিস্তৃত। বিশেষ করে ‘মুক্তি’ গল্পের প্রথমাংশ শরৎচন্দ্রের ব্যাপক বর্ণনপদ্ধতির স্মৃতিবাহী। কিন্তু তাঁর অধিকাংশ গল্পান্তেই ছোটগল্পিক বিশ্বের দোলা সৃষ্টির প্রয়াস রয়েছে;—আর প্রায়ই তা নিরর্থক হয়নি। ‘চিঠি’ বা ‘খেয়ালের খেয়ারং’ গল্প এ সত্যের আরো দুটি শ্রেষ্ঠ প্রমাণ।

বাস্তবজীবন-চিত্রণের দুঃসাহসিকতার আরো দুটি সকল পরিচয় রয়েছে ‘রংছুট’ এবং ‘হুই অধ্যায়’ গল্পে। এই গল্প দুটি মনে হয় একই প্লটের দুইটি পৃথক পর্যায়। প্রথমটি স্ত্রীর জ্বানিতে নারীজীবনের নিশ্চেষ্টতার অনিবার্য বেদনাকে রূপ দিতে চেয়েছে। কল্যাণী কিছুতেই কাউকে বোকাতে পারে না, তার যা কিছু প্রাপ্তি—, স্বামী, শাশুড়ী, সংসারের কাছ থেকে,—সারা সমাজের যা ঈর্ষার বস্তু,—সে কিছুই তার প্রাপ্য নয়! কল্যাণীর জীবন থেকে,—তার অতৃপ্ত আকাঙ্ক্ষায় তপ্ত চৌচির কাছ থেকে সব কিছু কেড়ে নেয় ‘বড় বো’। বড় বো-র হিসাব-করা প্রাপ্যের প্রাচুর্য নিয়ে কল্যাণীর ভালবাসার লোভাতুরতা বিধবাস্পের আকারে ধুমায়িত হয়ে ওঠে,—এ দুঃসহ জাগা বোঝে না আর কেউ।

গল্পটি পড়তে পড়তে রবীন্দ্রনাথের ‘স্ত্রীর পত্র’ গল্পের মেজবোর কথা অনিবার্যভাবে মনে পড়ে। কিন্তু রবীন্দ্র-চিন্তার সে তীব্র-সংহত স্পষ্টতা বা দার্ঢ্য নেই মণিলালের লেখায়। তাই, মনে হয়, লেখক যেন অস্পষ্টকে স্পষ্ট করার ব্যর্থ চেষ্টায় কথার স্তূপ পুঞ্জিত করেছেন,—তবু নিজেও তিনি সব কথা নিঃশেষে বুঝিয়ে বলতে পারার নির্ভার তৃপ্তি খুঁজে পাননি কিছুতেই। সেই অতৃপ্তিকে চরিতার্থ করার জন্তেই আবার লিখলেন ‘হুই অধ্যায়’ গল্প। কল্যাণী যা চেয়েছিল, তার বাস্তব প্রাপ্তির মধ্য দিয়ে সেই অনির্বচনীয় প্রাপ্তির আকাঙ্ক্ষা প্রাজ্ঞ হতে পেরেছে এই গল্পান্তে।

কেবল রোমান্টিক বা বাস্তব গল্পেই নয়,—রস-কাহিনীর সৃষ্টিতেও যে, মণিলাল বিশেষ দক্ষ ছিলেন, তার পরিচয় আছে ‘যুগের ব্যাঘাত’ বা ‘হকার জন্ম’ জাতীয় গল্পে; প্রানচেট ও লোকোত্তর জীবন সম্বন্ধে মণিলালের কৌতূহল ছিল,—ঐ সব অভিজ্ঞতার কাহিনী সংকলিত হয়েছে ‘ভূতুড়ে কাণ্ড’-তে (১৯০৮)।

মণিলালের গল্প সংকলনের মধ্যে আছে—‘জাপানী ফাহুস’ (১৩১৫), ‘কল্লকথা’, ‘ঝুমঝুম’ ও ‘জালপনা’ (১৩১৭), ‘ঝাপি’ (১৩১৯) ‘মনে মনে’ (১৩২৭), ‘পাপড়ী’ (১৩২৮) ইত্যাদি। ‘জাপানী ফাহুস’ কিংবা ‘ঝুমঝুমি’ ছোটদের গল্প;

বড়দের গল্পের অনেক কথ্যটিও “জাপানী ভাব লইয়া রচিত।” মৌলিক গল্পের চেয়ে বিদেশী গল্পের ‘ভাব’ নিয়ে গল্প লেখার দিকেই শিল্পীর ঝোঁক ছিল বেশি।

সৌরীন্দ্রমোহন মুখোপাধ্যায়

সৌরীন্দ্রমোহন মুখোপাধ্যায় (১৮৮৪-১৯৬৪) ‘ভারতী’ পত্রিকার সহ-সম্পাদনা এবং সম্পাদনাও করেছিলেন একাধিক পর্ষায়ে। জীবনের অন্তিম পর্ষায়েও তাঁর লেখনীর গতি ছিল অবিরাম। জীবনদৃষ্টির দিক্ থেকে সৌরীন্দ্রমোহন ‘ভারতী-যুগ’ অতিক্রম করতে পারেননি। আর সেই বিগত যুগের জীবন-চিন্তাতেও তিনি রবীন্দ্র-সম্মিলিত নন,—তাঁর শিল্পি-আত্মার যোগ বরং স্বর্ণকুমারীর সঙ্গে। আগে বলেছি, স্বর্ণকুমারীর লেখায় ছোটগল্পের বিশেষিত স্বাদ বা রূপ অনায়াস-সিদ্ধ নয়। শিল্পীর নারী-প্রকৃতির এক সহজ সৌরভ কোনো কোনো গল্পকে ছোটগল্পের মাদুঘ ঘান করেছে। সেদিক্ থেকে সৌরীন্দ্রমোহনের বিশেষ কোনো স্বেযোগ ছিল না। তেমনি, প্রট্-এর কল্পনা বা বিভ্রাসেও কোনো বিশেষিত রূপের স্বাহুতা সৃষ্টির আকাঙ্ক্ষাও তাঁর মধ্যে অল্পপস্থিত। কলে বিষয়-বিচারে তাঁর গল্পগুলো যেমন প্রাক্-আধুনিক, আঙ্গিকের দিক্ থেকেও এরা উপাখ্যানের পর্ষায় অতিক্রম করতে পারেনি।

সেই স্বস্তরবাড়ি, বালিকা বধূর নির্ধাতন, বিবাহিতা ননদ-এর সহৃদয়তা (‘ঠাকুরঝি’, ‘পাশের বাড়ি’) বাল-বিবাহিতা বধূর সঙ্গে নবোদগত যৌবন বরের বিবাহোত্তর কোর্টশিপ-এর কৌতুককর প্রয়াস, (‘গল্প ও পড়া’, ‘প্রতিবাস্ত’) সওদাগরি অফিসের কেরানীর দুঃখ (‘হারামণি’), সেই ভাগ্যবঞ্চিত, সমাজপীড়িত মাদুঘের যে-কোনো গল্পের কথা (‘কেল্ জামিন’) সেই বিবাহগণের দর কষাকষি (‘সম্প্রদান’) ইত্যাদি গতানুগতিক বিষয় নিয়ে অসংখ্য গল্প লিখেছেন সৌরীন্দ্রমোহন। বিভ্রাসেও গতানুগতিকতা রয়েছে ;—কখনো বা স্বর্ণময়ীর রচনার পূর্বচ্ছায়াও চোখে পড়ে।^{২১} অথচ বিশেষিত কল্পনা বা রূপকল্পের স্বাতন্ত্র্য দুর্লভ। কলে তাঁর গল্পরচনা প্রায়ই স্বেচ্ছাধর্মী। এই প্রসঙ্গে একথা অবিস্মরণীয় যে, সৌরীন্দ্রমোহনের গল্পে এক ধরনের সরসতা রয়েছে,—যার কলে একলা তিনি কেবল বহুপাঠিত নন, বহুজন-প্রিয়ও হয়েছিলেন। সে সরসতার উৎস ছিল সমকালীন এই জীবন-চিন্তা,—এই স্বেচ্ছা-রচনার মধ্যে। আজ যখন সেই জীবন আমরা অনেক দূরে কেলে এসেছি, তখন সৌরীন্দ্রমোহনও পিছিয়ে পড়েছেন সাধারণভাবে। তবু সেকালের বহু সাহিত্য-পত্র-পত্রিকায় তাঁর রচনার প্রাচুর্য ও মূল্য ছিল, বাংলা গল্পের ইতিহাসে এ-সত্য অনস্বীকার্য।

মাঝে মাঝে দুটি-একটি গল্পে সৌরীন্দ্রমোহনের স্বকীয়তা আজও দীপ্তিমান হয়ে আছে। সেখানে এবং অল্প অনেক গল্পেও সাধারণভাবে রোমান্টিক নাটকীয়তার ভঙ্গিতে আগাগোড়া গল্পটিকে তিনি উপস্থিত করেছেন। সৌরীন্দ্রমোহনের বিশেষ প্রবণতা কিছু থাকলে সে এখানেই। প্রথম থেকে ধীরে ধীরে রহস্যাবরণের মধ্য দিয়ে নাটকের ক্রমোন্নতির ধারায় গল্পটিকে এগিয়ে নিয়ে গিয়ে—হঠাৎ একটা অপ্রত্যাশিত পরিণামের মুখে ছেড়ে দিয়েছেন। ফলে, ‘আকস্মিকতাজনিত বিস্ময়বোধ’ যেখানে সৃষ্টি-চিহ্নিত ভীততা পেয়েছে, গল্পের স্বাদও সেখানে জমে উঠেছে। সৌরীন্দ্রমোহনের এ-রকম একটি দুর্লভ রচনা ‘প্রথম প্রণয়’ গল্পটি। বিভা নামে একটি কুমারী মেয়ে তার আত্মভোলা বাপের প্রত্যয়ে স্ফূর্ণন সাহিত্যিক-অধ্যাপক শিশিরের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ হয়ে উঠেছিল,—পরস্পর পরস্পরের প্রতি সন্মুখ হয়েছিল। এমন সময় এক নিতৃত-গভীর ঝড়ের রাতে শিশির মিলন-প্রস্তাব করল বিভার কাছে। এ-পর্যন্ত বর্ণনা ও সিচুয়েশন-বিশ্লেষণ নিত্যন্ত মামুলি। কিন্তু যখন গল্পের পূর্ব-প্রস্তুতি থেকে গতানুগতিক ‘মধুর-মিলন’ আসন্ন বলে মনে হয়, তখনই রকম কাঠিগো বিভা প্রত্যাখ্যান করে শিশিরকে; সেই গভীর ঝড়-জলের মধ্যে তাকে বাড়ি ছেড়ে যেতে বাধ্য করে। এ অপ্রত্যাশিত আঘাত কেবল শিশিরকে নয় পাঠককেও স্তম্ভ করে। পরদিন সকালে এর আসল কারণ জানা যায়,—সে কল্লণ-মহিম। বিভার বাগদত্ত নরেন বিলাতে গিয়েছিল উচ্চ শিক্ষার জন্ত,—বিভা তিলে তিলে নিজেকে গড়ে তুলছিল দেহ-মন-প্রাণে,—কেবল নরেনের জন্তই। অথচ ফেরার পথে জাহাজ-ডুবিতে নরেনের দেহান্ত হয়। “বিভা তার সমস্ত কায়মন নিয়ে নরেনের স্মৃতিকে আঁকড়ে আছে।”

যে-সব গল্পে সৌরীন্দ্রমোহনের আর্ট-এর ছাপ আছে, সেখানে বৈপরীত্যের চিত্র রচনা করতে করতে হঠাৎ ‘ক্লাইমাক্স’-এর মুখে একান্ত অপ্রত্যাশিত পরিণামকে অনাবৃত করেই তিনি গল্পলোক থেকে বিদায় নিয়েছেন। ‘গ্রেফতার’, ‘কোঠীর ফল’, ‘সম্প্রদান’, ‘ঠাকুরঝি’ ইত্যাদি অনেক গল্পেই এই একই শৈলীর বিচিত্র খেলা।

বেশ কিছু সংখ্যক বিদেশী ছোটগল্পও অনুবাদ করেছিলেন সৌরীন্দ্রমোহন। ‘পরদেশী’ নামক গল্প-সংকলনের ‘পূর্বকথা’-য় এই ধরনের রচনার স্বভাব বর্ণনা করেছেন তিনি নিজেই,—“গল্পগুলি হুবহু অনুবাদ নহে। স্থল বিশেষে ছায়ামাত্র গ্রহণ করিয়াছি, কোথাও মূল উপাখ্যানের যথেষ্ট পরিবর্তন বা পরিবর্জন করিতে হইয়াছে, আবার কোন গল্প-বা বহু পূর্বে পাঠ করিয়াছিলাম, এখন তাহার ক্রীণ স্মৃতির উপর নির্ভব করিয়া রং ফলাইয়াছি। মোটের উপর সকলগুলিই আপনার ভাবে গড়িয়াছি। তথাপি সেগুলির বৈদেশিকত্ব একেবারে লোপ করি নাই।”

দৌরাত্মমোহনের অজস্র গল্প-সংকলন গ্রন্থের মধ্যে আছে, ‘শেকালি’, ‘নির্বর’, ‘পুষ্পক’, ‘মৃণাল’, ‘তরুণী’, ‘ঘোবরাজ্য’, ‘পিয়াসী’ ইত্যাদি।

প্রেমাক্ষর আতর্খী (১৮৯০-১৯৬৬) নিজেরই ছিলেন চাকলাকার জীবনীমূলক উপাখ্যান ‘মহাস্থবির জাতকের’ প্রখ্যাত মহাস্থবির। লেখকের জীবনে বাংলা সাহিত্যের সাধনা নিরবচ্ছিন্ন হতে পারেনি। তা না হলে তাঁর অপার বিচিত্র অভিজ্ঞতার পুঁজি আর আশ্চর্য তাৎপর্যভরা সহজ সংক্ষিপ্ত ভাষণ বাংলা গল্প-সাহিত্যে স্বতন্ত্র স্ববর্ণীয়তা দাবি করতে পারত। বহু শাখাপথে বিস্তারিত কর্মজীবনের একটি অংশ বাংলা কথা-সাহিত্যের সঙ্গে অঙ্কিত করতে পেরেছিলেন, কেবল এই কারণেও তাঁর গল্প-সাহিত্য বাংলা ছোটগল্পের ইতিহাসে অবশ্য আলোচ্য। ‘ভারতী’ পত্রিকায় (১৩২৬-২৭) ‘নিশির ডাক’ ও ‘মঙ্গল মঠ’ প্রকাশের সঙ্গে সঙ্গে তাঁর ছোটগল্প রচনার খ্যাতি স্বেচ্ছাচিন্তা লাভ করেছিল। এই দুটি গল্পেরই বিষয়বস্তু ও বিকাশে যা ফুটে উঠেছে, আসলে তা আশ্চর্যরস। আর এই গল্প দুটি থেকেই লেখকের শিল্প-স্বভাবেরও নিঃসংশয় পরিচয় পাওয়া যেতে পারে।

সে বিচারে প্রেমাক্ষর আতর্খী কেবল উদ্ভট আশ্চর্য গল্পের কারবারী নন, তাঁর গল্প-রসিক স্বভাবের মধ্যে রয়েছে এক অনায়াসমুক্ততা। অর্থাৎ গল্প বলতে গিয়ে বিষয়বস্তুর বাস্তবতা, চরিত্রের অমোঘতা, বিকাশের পারিপাট্য, কোনো কিছুই দিকেই কোনো বিশেষ কোণে ছিল না শিল্পীর। যে-কোনো বিষয় নিয়েই সার্থক গল্প গড়ে তোলা চলে,— প্রেমাক্ষর আতর্খীর গল্পে এই সিদ্ধান্ত শ্রেষ্ঠ প্রতিষ্ঠা পেয়েছে। ‘নিশির ডাক’ গল্পের সূচনা ভূতুড়ে কাহিনীর পটভূমিতে। কিন্তু সারা গল্পের দেহে কোথাও অতি-লৌকিকতার রোমাঞ্চ (sensation) জমে উঠতে দেননি শিল্পী। অথচ গল্প যখন শেষ হল, তখন মনে হয়, এ কি কোতুক, রহস্য, না আর কিছু! পরিবেশটিও ভূতুড়ে গল্প ও জন্মান্তর-রহস্য বিস্তারের উপযোগী করে আঁকা হয়েছে,—মেঘলা দিনের জন্মট অন্ধকারের পরিপ্রেক্ষিতে। কিন্তু সে পরিবেশও শিল্পীর লেখায় কোনো বিশেষ আয়াস বা যত্নে কোনো বিশেষিত নূল্যের আকর হয়ে উঠেছে বলে মনে হয় না—“সে একদিন দেবতার খেলায় ছপ্পুর বেলাতেই সন্ধ্যা নেমেছিল। কদিন থেকেই আকাশটা মেঘলা মেঘলা করছিল, সেদিন চারদিককার যত মেঘ জড় হয়ে সহরটার ঠিক উপরেই একটা কালো চাঁদোয়া খাটিয়ে দিলে। ছপ্পুর বেলাতেই মনে হতে লাগল, যেন সন্ধ্যা হয়ে এসেছে।” ‘প্যারডক্স’-এর ভাব্য প্রথম থেকেই নিতান্ত অনায়াস সাবলীলতা সহকারে শিল্পী যেন এই প্রথম অল্পক্ষেত্রেই গল্পের আশ্চর্য রসের সমুচিত ভূমিকাটি স্পষ্ট করে তুলেছেন।

বিষয়বস্তুর বিচারে ‘নিশির ডাক’-এর কাহিনী আজগুবি, আর ‘মঙ্গল মঠ’-এর গল্পকে বলতে হয় যা-খুশি তাই। কিন্তু প্রেমাস্কুর আতর্ষীর পক্ষে সে-কথা কোনো চিন্তার বিষয়ই নয়। তাঁর গল্পের আসল রহস্য হল—মন জেগেছে, কল্পনা ছুটেছে, সংকীর্ণতার সীমায় অপার অর্থবহ কথার শ্রোত অনর্গল ধারায় বেরিয়ে পড়ছে,—আর তাতেই ভরে উঠছে গল্প-রসিক পাঠকের মন। বাস্তব-অবাস্তব, সংগতি-অসংগতির বোঝা-পড়া করে নেবার কোনো সুযোগই পাওয়া যায়নি মনে।

একান্ত গুরুগম্ভীর বেদনাবহ জীবন-চিত্রণেও গল্প-শিল্পীর এই অনায়াসসিদ্ধি প্রেমাস্কুর আতর্ষীর সহজ ভূষণ হয়েছিল। গল্পের নাম ‘মল্লারের স্বর’—শুরু হয়েছে—“তার নাম লক্ষ্মীমণি। সে অন্ধ। রাত্তায় ভিক্ষা করে বেড়ায়।” এই অতি সংকীর্ণ কটি কথা গল্প-নামের আশ্রায় সঙ্গে জড়িয়ে গিয়ে জীবনের ভাবী মেঘমল্লারের ঝড়ো সংকেত অনাবৃত করে দিয়েছে। লেখকের সংকীর্ণ ভাষণ সংকেত-বহ। সে সংকেত অনির্বচনীয়ের রহস্যরূপ আঁকে না; বরং অব্যক্তকে করে প্রাঞ্জল;—অনেক কথা না বলেও সব কথাকে অসংশয়িত স্পষ্টতা দান করাই তাঁর গল্প-রূপায়ণের যথার্থ আর্ট। আর এই স্পষ্টতা বিধানের মধ্যে যে আত্মদ-হীনতা রয়েছে তার ফলে কেবলই মনে হয়, লেখক যেন তাঁর গল্পের এক নিঃসম্পর্ক দ্রষ্টা।—গল্পের দেহে গল্পলেখকের আবেগ কোথাও পুঞ্জিত হয়ে ওঠেনি; তাই প্রেমাস্কুর আতর্ষীর মানবিক সহানুভূতি-ঘন করুণ গল্পেও ‘প্যাখোল’ দানা বাঁধতে পারেনি কোথাও।

‘মল্লারের স্বর’ বা ‘কালীপূজার রাত্রি’ এই শ্রেণীর গল্পের সার্থক উদাহরণ। দ্বিতীয় গল্পটির পরিণামো স্বর ট্রাজিক,—কিন্তু হৃদনার তির্যকভাষণ কৌতুকবহ :—“জগন্নাথ সরকার হঠাৎ একেবারে সাহেব বনে গেল। একটু কারণও ছিল।”

“সে চাকরি করত ইংরেজ টোলার এক বাঙালি দোকানে।”

‘ইংরেজ টোলার বাঙালি দোকান’-এর উল্লেখ ইঙ্গবঙ্গ সমাজ বা ইংরেজ-বোঁধা বাঙালি ব্যবসায়ীর প্রতি লেখক কোনো প্রচলিত কটাক্ষের পুনঃ ক্ষেপণ করেছেন, এমন কথা মনে করবার কারণ নেই। প্রেমাস্কুর আতর্ষীর লেখায় কটাক্ষ বা বিজ্রপের চেয়ে কৌতুক বেশি,—তাঁর সংকীর্ণ ভাষণ নিশ্চিত স্পষ্টার্থের সংকেতে শ্মিত-সহাস।

বাই হোক, এ-হেন জগন্নাথ সরকার কালীপূজার রাত্রে তার একমেবাধিতীয়ম্ সাহেবি পোশাক সহযোগে তাদের প্রধান আড্ডাধারী চৈতন্যকিঙ্করের রক্ষিতা সরলা সন্নিধানে গেল বাজি পোড়ানোর মজা করতে। ও-পাড়ায় জগন্নাথের সেই প্রথম অভিযান। অতি উৎসাহে রাস্তার দিকের আলোর ওপর ডুবড়ী জ্বালাতে গিয়ে নীচের তলার ‘সাংঘাতিক

‘গুণাদেব’ বাজির দোকানে আগুন লাগে। অপর সকলে তখন ভয়ে পালিয়েছে,— নিরুপায় জগন্নাথকে সরলা ঠেলে পাশের বাড়ির ছাদ দিয়ে লাফিয়ে পালিয়ে যেতে বলে। জগন্নাথের ওপরেই গুণাদেব সকল আক্রোশ; বাজি-তে আগুন দিয়েছিল সে।

পাশের বাড়িতে গিয়েও নিস্তার নেই; ততক্ষণে পুলিশ এসে গেছে। গুণারা অহুমান করেছে, আসামী পালিয়েছে পাশের বাড়ির ছাতে। এমন অবস্থায় একটি মৃত্যুপথযাত্রিনী বারবনিতার শাড়ি পরে জগন্নাথ পলাতক হল। সে শাড়িটি ছিল ঐ হতভাগিনীর মাতৃস্মৃতি। জগন্নাথ প্রথম যখন শাড়িখানিতে হাত দিয়েছিল, তখন সে আতর্কণ্ঠে বলে উঠেছিল, “না,—না, ওগো, ও শাড়িখানা পরে যেয়ো না। ওটা আমার মা দিয়েছিল। ঐটে আমার পরিয়ে ঋশানে নিয়ে যাবে বলে রেখেছি।”

কিন্তু চরম মুহূর্তে জগন্নাথের বিপদ আসন্ন জেনে পরপারের পথিক সেই পতিতা আবার বলেছিল, “দেখ তুমি বড় বিপদে পড়েছ, না? আচ্ছা, শাড়িটা পরে যাও, কিন্তু কাল আবার মনে করে কিরিয়ে দিয়ে যেয়ো। একবার শীতের দিনে একটা লোক আমার গ্রায়ের কাপড়খানা চেয়ে নিয়ে গেল, আর কিরিয়ে দিলে না।”

জগন্নাথ নিরাপদে পালাতে পেরে বাঁচল;—সে-রাতের ধকলে ভোরের ঘুম জমে উঠেছিল;—একবার যখন ঘুম ভাঙল বেলা তখন বারটা;—চাকরিতে যাবার সময় উঠরেছে,—অতএব, পাশ কিরে আবার নিশ্চিন্তে ঘুমোলো। বেলা পাঁচটা অবধি ঘুমিয়ে স্থব্ধ হয়ে,—এবার সে শাড়িটি কিরিয়ে দিতে চললো। কিন্তু যথাস্থানে পৌঁছে জানা গেল দুর্ভাগিনী দুপুর বারোটায় মরেছে; ঋশানযাত্রীরা তখনো কিরে আসেনি।

উন্মাদের মত জগন্নাথ ছুটলো ঋশানে,—প্রতিটি মুতা মেয়ের মুখের দিকে তাকিয়ে দেখলো,—কিন্তু কোথাও খুঁজে পেলো না তার “জীবনদাত্রী”কে।

“বুক জোড়া একটা অবসাদ নিয়ে সে ঋশান থেকে বেরিয়ে এসে গঙ্গার ওপরে একটা নির্জন পল্টনে গিয়ে বসে পড়ল।

“অমাবস্তার অন্ধকার। নদীর জল মিশকালো, কিছুই দেখা যায় না। চারিদিকে বিসর্জনের করুণ বাজনা, এরই মধ্যে বসে বসে জগন্নাথ ভাবছিল—কি করা যায়। অনেকক্ষণ চুপ করে বসে থেকে সে ধড়মড়িয়ে উঠে একবার ‘ড্যাম ইট্’ বলে কাগজে-মোড়া শাড়িখানা ছুঁড়ে নদীর জলে ফেলে দিলে। তারপর পকেট থেকে একটা বিড়ি বার কোরে ধরিয়ে বাড়ির দিকে পা চালিয়ে দিলে।”

এই হচ্ছে গোটা গল্প;—নিছক বলার গুণে তার পরিণামী আবোদন করুণ হয়েও বেদনাতুর হয়ে ওঠেনি। বলার এ ভঙ্গিতে হয়ত একটু নষ্টকোয়তা, একটু সংক্লেভ-ভাষ্যের রস আছে। ‘বাস্তবিক’-এর মত গল্পের মেহে আবহের রেশ মেখেছে বলে মনে হয়।

কিন্তু প্রেমাক্কুর আত্মার্থী রচনার পক্ষে এ-সবই গোঁণ,—প্রায় একমাত্র প্রধান সত্য হল গল্প,—গল্পগুলো তার বেশি বা কম আর কিছু নয়।

প্রেমাক্কুর আত্মার্থী প্রথম গল্প-সংকলন ‘বাজীকর’ (টেক্স, ১৩২৮)। পরিণত বয়সে প্রকাশিত হয়েছিল ‘স্বর্গের চাবি’।

হেমেন্দ্রকুমার রায়

হেমেন্দ্রকুমার রায় (১৮৮৮-১৯৬৩) শিশুপাঠ্য রোমাঞ্চ গল্প রচনাতেই খ্যাতি অর্জন করেছেন। এককালে তিনি বড়দের গল্প-উপভাস, কবিতা, প্রবন্ধ ইত্যাদি বিচিত্রচারী রচনাতেও লক্ষ্যতার পরিচয় দিয়েছিলেন। সংখ্যায় অবশ্য গল্প রচনাই ছিল বেশি। কিন্তু সে-সব গল্প বিশেষ উল্লেখ্যতা দাবি করে না কোনো দিক থেকেই;—স্থলতাত্ত্বিক বিষয়-নির্ভর প্লট-এর নিরায়াস বর্ণনায় মাঝে মাঝে suspense সৃষ্টি করতে পেরেছেন,—এই পর্যন্ত। তাহলেও মণিলাল গঙ্গোপাধ্যায়কে কেন্দ্র করে ‘ভারতী’তে যে গল্প লেখার আড্ডা গড়ে উঠেছিল, তার চক্র-পরিচয় পূর্ণ হয় না হেমেন্দ্রকুমারকে বাদ দিলে। ‘ভারতী’ ছাড়াও, ‘বন্ধু’, ‘নব্যভারত’, ‘মানসী ও মর্মবাণী’ ইত্যাদি পত্রিকায় এঁর রচনা প্রকাশিত হয়েছিল। এঁর গল্প-সংকলন-গ্রন্থের মধ্যে রয়েছে ‘পসরা’ (১৯১৫), ‘মধুপর্ক’ (১৯১৭), ‘সিঁহুর চুপড়ী’ (১৯১৮), ‘মালাচন্দন’ (১৯২২), ‘বেনোজল’ (১৯২৪) ইত্যাদি।

ইন্দিরা দেবী

‘ভারতী-গোষ্ঠী’র গল্প-লেখিকাদের মধ্যে ইন্দিরা দেবী আর অল্পরূপা দেবী ছিলেন বিশেষ স্মরণীয়। এই দুই সহোদরা ছিলেন ভূদেব মুখোপাধ্যায়ের পৌত্রী; জীবনের মূল আদর্শ ও প্রত্যয়ের শিক্ষা এঁরা পেয়েছিলেন পিতামহ এবং তাঁরই আদর্শে গঠিত পিতৃ-পরিবার থেকে। ফলে ‘ভারতী-গোষ্ঠী’র গল্প-ধারায় এঁরা এক নতুন স্বরের বন্ধার তুলেছিলেন,—এক নবীন জীবন-প্রেমের বাণী।

ইন্দিরা দেবীর (১৮৭৯-১৯২২) ** “ছোটগল্প ১৩০১ সালের প্রথম কুস্তলীন পুরস্কার প্রাপ্ত হয়।” ** ডঃ সূর্যকুমার সেন জানিয়েছেন, “১৩১৪ সাল হইতে ‘ভারতী’তে ইহার গল্প বাহির হইতে থাকে।” ** এ-সময় বাংলাদেশের এক যুগসন্ধির কাল। উনিশ শতকের প্রথমার্ধ থেকে সূচিত ইংরেজি শিক্ষার ফলশ্রুতি সমাজে তখন বিচিত্র নতুন প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি করেছে। বিশেষ করে নারীসমাজে ইংরেজি শিক্ষার প্রসার, প্রধানতঃ ব্রাহ্মসমাজ-

৩০। জন্ম-তারিখ অল্পরূপা দেবীর উদ্ধৃত :—ব্রজব্যা—‘সাহিত্যে নারী : সৃষ্টি ও ব্রহ্মী।’ ৩১। ভূদেব। ৩২। ডঃ সূর্যকুমার সেন—বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস, ৪র্থ খণ্ড।

প্রবর্তিত জী-স্বাধীনতার স্বত্বপাত, বাঙালি হিন্দুর বিলাত যাত্রার সংখ্যাধিক্য, এসব-কিছু একদিকে যেমন রক্ষণশীল হিন্দুত্বের নির্মোহক মোচিত করেছিল, তেমনি বক্ষ্মী যুগের ইঙ্গ-বঙ্গ বাবুসমাজের পরিবর্তে এক নতুন 'বাঙালি সাহেব' দল গঠনেরও পরোক্ষ কারণ হয়ে উঠছিল। একদিকে পুরাতন সংকীর্ণতা ও কুপমণ্ডকতা পরিহার করে জাতির চেতনাকে বিশ্বাভিমুখী করবার বৈপ্লবিক আহ্বান,—আর একদিকে গণ্ডি-উত্তরণের নামে স্বদেশ ও স্বজাতির আদর্শ-বিমুখ কৃত্রিম পরানুকরণ,—মুক্তির বাসনা, এবং মুক্তির নামে যুগপৎ অন্ধ বন্ধন স্বীকার এই স্ব-বিরোধের তাড়নায় আন্দোলিত ছিল সেই যুগসন্ধি। এমন সময়ে ভূদেব মুখোপাধ্যায়ের দুই পৌত্রী স্বাদেশিকতার—চিরাগত ভারতবর্ষীয়তার মহিমা প্রতিষ্ঠার সার্থক ব্রত গ্রহণ করলেন।

নবজাগ্রত বাঙালি সংস্কৃতির ইতিহাসে মনস্বী ভূদেব একদা রক্ষণশীল বলে অপকীর্তিত হয়েছিলেন। সে বিচার সম্পূর্ণ অভ্রান্ত নয়। ইতিহাসের ধারায় ভারসমতার সূত্র আসে জীবনের কেন্দ্রাতিগ আর কেন্দ্রাতিগ দুই বিরোধী শক্তির সামঞ্জস্য আশ্রয় করে। জাতীয় আদর্শের কেন্দ্রাতিগমনের দুরন্ত যৌবনশক্তি মূর্তি ধরেছিল মধুসূদনের মধ্য,—উনিশ শতকের বাঙালি যেনেদাঁস-এর যুগে। ভূদেব ছিলেন সেই বিপ্লবী যুগের কেন্দ্রাতিগ,—centripetal force ;**— তাঁর আদর্শ “স্থিতিবিধায়িনী”। উনিশ শতকের শেষপাদ, ও বিশ শতকের শুরুতে নতুন বৃগসন্ধির কালে দেশীয় জীবনাদর্শের সেই ‘স্থিতিবিধায়িনী’ শক্তির জ্যোতির্ময়ী মূর্তি এঁকেছেন পিতামহের সার্থক অমুসারিণী এই দুই পৌত্রী।

ইন্দিরা দেবীর রচনায় দেখি স্বাদেশিকতার আদর্শ, এবং ভারতবর্ষীয় মহিমার প্রতি অটুট প্রত্যয়ে তাঁর শিল্পি-কল্পনা কল্যাণ-শ্রদ্ধ হয়ে রয়েছে ; অথচ অসংগত গোঁড়ামি নেই কোথাও। তাঁর অনেকগুলি গল্পেই কৃত্রিম, কালো-সাহেবিয়ানার বিপরীত প্রেক্ষাপটে সংঘট-পূত আদর্শবাদী ভারতীয়তার জয়গান উথিত হয়েছে,—অথচ বর্ণনার মধ্য পর-বিরোধিতার তীব্রতা নেই কোথাও। এ তথ্যের একটি সুন্দর নিদর্শন ‘বিলাত কেরং’ গল্পটি।

হিন্দুর, বিশেষ করে ব্রাহ্মণ সম্ভানের, বিলাত যাত্রার প্রসঙ্গ সেকালের রক্ষণশীল সমাজে তুমুল আলোড়ন সৃষ্টি করেছিল। যে-যুগে ইন্দিরা দেবী এই গল্প লিখেছিলেন, সেকালে প্রায়শ্চিত্ত করেও বিলাত ফেরৎ-এর সমাজস্থ হওয়া সহজসাধ্য ছিল না। সাংঘাতের সেই ভিত্ততাকে শিল্পী নিজের প্রসঙ্গ চিত্রের উদারতায় এড়িয়ে যেতে পেরেছেন। তাঁর নালিশ কেবল তাদেরই বিরুদ্ধে, যারা বিলেত গিয়ে কিংবা না-গিয়ে অকারণে

**। ব্যাপক অলোচনার জন্ত ব্রজব—ভূদেব চৌধুরী—‘বাংলা সাহিত্যের ইতিকথা’ ২য় পর্বাংশ ৪৪ পৃ।

নকল সাহেব হয়ে ওঠে। আর সে নালিশ পেশ করতে অভিযোগকারিণীর পক্ষ থেকে কোনো অবাঞ্ছনীয় বিবৃতি, অথবা আত্ম-পর-ধিকারের উদ্ভাপ জন্ম হয়নি গল্পের মধ্যে।

দরিদ্র ব্রাহ্মণের বিধবার একমাত্র সচ্চরিত্র ধীমান্ পুত্র সুধীরকুমারের সঙ্গে কত্যা ‘প্রফুল্ল’র বিয়ে দিয়ে ‘ব্যারিস্টার সাহেব’ মিষ্টার ব্যানার্জি তাকে বিলেত পাঠিয়েছিলেন; আর এদিকে ঘরে গবর্ণেণ্ রেখে প্রফুল্লকে ভাবী সিবিলিয়ান্ স্বামীর উপযুক্ত করবার চেষ্টা করতে লাগলেন। দীর্ঘ পাঁচ বছর পরে সরস্বতীর বরমালা নিয়ে সুধীর দেশে ফিরছে। সাহেবের অভ্যর্থনার উপযোগী সাহেবী পোষাক পরে সবাই তাকে আনতে গেলেন,—স্বয়ং প্রফুল্ল পরেছিল,—“সুন্দর ইংলিশ সিক্-এর ফিরোজ রঙের সাড়ি, সুদীর্ঘ লেগ্ ও ক্লজিম গজপুষ্পে ষচিত সাহেব-বাড়ির জ্যাকেট্ এবং বিলাতি লাল মক্মলের জুতা।”

অথচ স্ত্রীমার থেকে নবাগত আত্মপ্রকাশ করলো,—“নয়নপদ, উত্তরীয় গাত্র, ধূতি পরিহিত” হয়ে। স্বশুরকে সে ভূমিষ্ট হয়ে প্রণাম করলো,—ব্যারিস্টার সাহেব বিব্রত, বিরক্ত, কর্তব্যবিমূঢ় হয়ে পড়লেন। তাঁর সাহেব পুত্র হেমেন্দ্র,—যে বিলাত না গিয়ে এবং বিদেশী সরস্বতীর সঙ্গে সামান্য যোগাযোগ মাত্র স্থাপন করেই কেবল টেনিস্ খেলতে পারার কুতিত্বে ‘সাহেবিআন’য় বাবার ওপরে টেকা দিতে পারত,—জিজ্ঞেস করলো,—“হালাে মিষ্টার মুখার্জি, সিবিলিয়ানির প্রথম অভিনয় কি ভিক্ষুক সাজের নিয়ম নাকি?”

সুধীর শাস্ত হাসির সঙ্গে জবাব দিয়েছিল,—“পোষাকের কথা বলছ? আমরা ভিক্ষুক নই ত কি ভাই? আমাদের নিজ্দের আছে কি? ছোটবেলায় বিলিতি বিস্কুট খেতে খেতে ঠাকুরমাকে ছুঁয়ে দিলে তিনি গঙ্গান্নান করে শুদ্ধ হতেন। রোগীর জন্তে বিলিতি ওষুধ, সাহেব ডাক্তার, আর শিক্ষার জন্তে বিলাত যাওয়া একই বই আর কি! এখন প্রায়শ্চিত্ত করে তবে মায়ের পা ছুঁতে পাব। কতদিনের পর ঘরে ফিরলুম, এখন কি আর সঙ্ সাজা ভাল লাগে?”

সঙ্ না সাজুক, তাহলেও নয়নপদ, উত্তরীয়গাত্র প্রায়শ্চিত্তকামী পাপাচারীর বেশেই বা কেন কেউ ঘরে ফিরবে, তার যুক্তি স্পষ্ট নয়। অল্প পক্ষে, বিদেশ থেকে বিভ্রাসংগ্রহ করতে যাওয়ার প্রয়োজন ঘটেছে বলে জাতীয়তাবুদ্ধি আহত হতে পারে, কিন্তু তার সঙ্গে ঠাকুরমার গঙ্গান্নানে শুদ্ধ হওয়ার প্রয়াস,—ও প্রায়শ্চিত্ত করে মায়ের পা ছুঁতে পারার অধিকার অর্জনের চেষ্টায় সংগতি কোথায়, তা বুঝে ওঠা কঠিন। আসলে লেখিকা সে যুক্তি-বিচারের তিক্ততা এড়িয়ে যেতে চেয়েছেন;—কেবল ইচ্ছে করেই নয়, ঐটুকুই ছিল তাঁর শিল্পি-ব্যক্তিত্বের সহজ প্রবণতা। জীবনকে নারী পেতে চায় প্রধানত্ আবেগানুভবের মধ্য দিয়ে, আর পুরুষ জীবনের অধিকার কামনা করে যুক্তি-বিচারদীপ্ত দাটোর শক্তিতে;—নারী-পুরুষের ব্যক্তিত্ব-গঠন বিষয়ে এই ধারণার সত্যাসত্য নির্ণয় না করেও বলা চল,

ইন্দিরা দেবী জীবনে বিচার-দ্বন্দ্বের চেয়ে আবেগ আর সামঞ্জস্যকেই অপার মমতার সঙ্গে গ্রহণ করেছিলেন। তাঁর নারীমনের আকাজক্ষাকে তাই তিনি সকল ক্ষেত্রেই জয়ী করেছেন হৃদয়াবেগের প্রাণময় স্পর্শে। সেখানে যুক্তি-মতবাদের তর্ক নিরর্থক হয়ে পড়ে। দৃষ্টান্ত হিশেবে পূর্ব কথারই অহুসরণ করা যাক। পূর্বে উদ্ধৃত কথা কয়টি বলেই, “বিস্মিত বিচলিত হেমেস্তের হস্তে হরিদ্রা রঞ্জিত সূত্রখণ্ড বাঁধিয়া গম্ভীর আবেগপূর্ণ স্বরে স্তবীর বলিল,—ভগবানের কাছে প্রার্থনা করি, স্বদেশপ্রীতিতে তোমার স্মৃতি হোক। আজ ৩০শে আশ্বিনের বিয়ল আলোকে তোমার হৃদয় মন আলোকিত হোক।”—এখানে স্মরণ করতে হয় ৩০শে আশ্বিন রাবীবন্ধন-এর জাতীয় উৎসবের দিন।

এরপরে লেখিকা বলেছেন,—“জামাতার তরুণ তপনের মত উজ্জ্বল গৌরবর্ণ, সুন্দর শুভ্র মুখে স্বদেশপ্রীতির যে উজ্জ্বল জ্যোতিঃ ফুটিয়া উঠিয়াছিল, মুগ্ধ নেত্রে চাহিয়া চাহিয়া মিটার ব্যানার্জির ক্ষণিক বিরক্তির ভাব দূর হইয়া গেল। হৃদয় কোমল স্নেহে পূর্ণ হইয়া উঠিল। তাহার মনে হইল, যেন পুরাকালের তপোবনবাসী কোন্ তাপস-কুমার তাহার কঠোর শিক্ষান্তে দ্বাদশ বর্ষ গুরুগৃহে বাসের অবসানে জন্মভূমির স্নেহ অঙ্গে কিরিয়্যা আসিয়াছে।

“সমাগত আত্মীয়-বন্ধুকে যথাযোগ্য প্রণামসম্ভাষণান্তে স্তবীরকুমার প্রেমপূর্ণ কোমল দৃষ্টিতে হাসিমুখে চকিতে একবার পত্নীর প্রতি চাহিয়া দেখিলেন। সে দৃষ্টিতে অকুশাহতার ত্রায় প্রফুল্ল মনে মনে ধরণীকে দ্বিধা হইতে অহুরোধ করিল। নিজের বহুমূল্য বেশভূষা যেন কঠিন শৃঙ্খলের মতই তাহার সর্বাঙ্গে বেঠন করিয়া তাহাকে পীড়িত করিয়া তুলিতে-ছিল। সে দুঃসহ লজ্জার হাত হইতে মুক্তির রূপ আর কোন উপায় ছিল না। হায়-হায়, এতদিনের এত পরিশ্রমে সে তাঁহার প্রবাসী স্বামীর স্তবের জন্ত শুধু ভয় কাচখণ্ডই সংগ্রহ করিয়াছে!.....

“বাড়ি কিরিয়্যা প্রফুল্ল তার সাজসজ্জা দূরে ফেলিয়া একথানা মোটা স্বদেশী তাঁতের কাপড়ে আপনার দুঃসহ লজ্জানত শরীরকে আবৃত করিয়া ভূমিষ্ঠ হইয়া স্বামীর পদধূলি গ্রহণ করিল।”

একটি মাত্র গল্প থেকে উদ্ধৃতির পরিমাণ হয়ত দীর্ঘ হল। গল্প এর পরেও আরো এক অল্পচ্ছেদ এগিয়েছে। কিন্তু উদ্ধৃত অংশ থেকেই শিল্পীর কলাকর্মের স্বরূপ সচ্ছন্দ প্রকাশ পেতে পারে। প্রথমতম গল্প-সংকলন ‘নির্মালা’-র ভূমিকায় লেখিকা জানিয়েছিলেন—“গৃহকর্মের অন্তরালে গল্পগুলি রচিত”;—আসলে গল্পগুলি বাংলাদেশের মমতাময়ী গৃহিণী মনের সৃষ্টি; রবীন্দ্রনাথ যে গৃহিণীধর্মকে ‘কল্যাণী’র শ্রদ্ধাযুক্ত আসনে প্রতিষ্ঠা দিয়েছেন। অন্তর-স্বনিবিদ্ধ স্নেহপ্রীতির লালনে,—নারীর সহজ ইমোশন-এর অমোঘ শক্তিতে,

গল্পগুলিকে ভারতবর্ষের পুরাতন আদর্শবাদের নিশ্চিত প্রত্যয়লোকের অভিমুখে পরিচালিত করেছেন লেখিকা। কলে তাঁর অধিকাংশ গল্পের প্রতিপাত্ত সংশয়যোগ্য হলেও সে সংশয় স্পষ্টভাবে অমুভব করবারও সুযোগ ঘটে ওঠে না। মমতাময়ী নারীর অটুট বিশ্বাসের হৃদয়াবেগে পরিস্রুত হয়ে গল্পগুলির আবেদন মনকে আকৃষ্ট করে তোলে। ঐদিক থেকে ইন্দিরা দেবীর গল্পের আর এক পরম দান, পুরাতন বাংলার গৃহবলিভূক্ত পরিবার-জীবনের স্নেহ-প্রেম-ভক্তিপুষ্ট মধুময় ঐতিহাসিক প্রকাশ। এই স্বাতন্ত্র্যের একটি শ্রেষ্ঠ নিদর্শন রয়েছে ‘ছুটি’ গল্পে, আর একটি ‘প্রেমের জয়’-এ।

‘ছুটি’, সেই পুরাতন ভূত্যের আদর্শ মমতার কাহিনী। রবীন্দ্রনাথের ‘খোকাবাবুর প্রত্যাবর্তন’ গল্পের রাইচরণ-এর কথা মনে পড়ে; এই ভূত্যটিরও নাম রাইচরণ। রুগ্না মাতার অক্ষমতার অবকাশে প্রভুকণ্ঠা লক্ষ্মীকে মাহুষ করে তুলেছিল সে। এবারে আর প্রভু-সন্তানের মৃত্যুর জন্তে রাইচরণকে দায়ী হতে হয় নি,—দুঃস্থ প্রেগ্-এর কবল থেকে লক্ষ্মীকে রক্ষা করে সেই মহামারীর জ্বোড়ে নিজেকেই বৃদ্ধ ঈশে দেয়। ‘পুরাতন ভূতা’ কবিতার কথা মনে পড়ে এখানে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের একাধিক রচনার প্রসঙ্গ স্মরণীয় করে তুললেও, ‘ছুটি’ আপন স্বাতন্ত্র্য অনন্যতুল্য। কল্যাণী গৃহিণীর হৃদয়-বেদনা দিয়ে গল্পটির মধ্যে বাঙালির পরিবার জীবন-রসের এমন স্নিগ্ধ-করণ পরিবেশ লেখিকা গড়ে তুলেছেন, যা কেবল নারীশিল্পীর হাতেই জয়লাভ করতে পারে।

‘প্রেমের জয়’ গল্পে এই শিল্প-শৈলী মাতৃ-স্নেহাতুর নবজাতক-প্রীতির এক নিভৃত গভীর প্রবাহে সঞ্চারিত হয়েছে। সিবিলিয়ান পত্নী, প্রখ্যাতা কবি শ্রীমতী নির্মালা রায় তাঁর প্রখ্যাত ফুলের বাগান আর কবিতার মতই নিজের একমাত্র মেয়ে রেণুকেও নিখুঁত স্বন্দর মূর্তিময়ী আর্ট করে গড়ে তুলতে চেয়েছিলেন। “কবিতা পুণ্য, আর দয়িত্বতা পাপ,”—মেয়েকে তিনি প্রাণপণে এই শিক্ষাই দিতে চেয়েছিলেন। অথচ রাস্তার অপর পারে নোংরা কামার বাড়িতে নবীন প্রাণের অভ্যাস এই প্রাণময়ী বালিকাকে বিন্মিত করে,—“গঙ্গা”র আকর্ষণ রেণুর জীবনে তার মায়ের আজীবন শিক্ষাকে ব্যর্থ করে তুলতে চায়। অবশেষে প্রেমেরই জয় হয়! রেণুর নিষ্পাপ হৃদয়ের উদার উৎসার তার মায়ের মনকে নিভৃত কক্ষে চকিতে জাগ্রত করে তোলে,—তিনি অমুভব করেন,—“জগতের সকল শোভার চেয়ে ঐ একটি ছোট আত্মা অনেক বেশি মূল্যবান।”—অমুভব করে ধন্য হন।

এই সত্যবোধের উদ্বোধনে লেখিকার দরদস্তরা সংযম জননীর ঘৈর্ষের মতই মধুময়;—সেই সঙ্গে সিবিলিয়ান-পত্নীর কৃত্রিমতার প্রতি যে সর্কোতুক কটাক্ষ নিক্ষিপ্ত হয়েছে, সহৃদয় চিত্তবৃত্তির স্পর্শে তা এক নিস্তাপ সহাসতার স্নিগ্ধ কিরণ ছড়িয়ে দিয়েছে গল্পের বিভিন্ন অঙ্গে।

কিন্তু এই ঐতিহ্য-ভক্তিময়তার অগ্নে ইন্দিরা দেবীকে নিছক পুরাতনের পুচ্ছানুসারী বলা চলে না। বিশেষতঃ প্রেম ও গার্হস্থ্যের ক্ষেত্রেও নারীর পক্ষে স্বাভাব্য মর্যাদা ও মহিমাবুদ্ধিতে তিনি হৃদয় চেষ্টন। ‘সার্থক’ গল্পে এই দৃঢ়তার নাতিতীব্র রোমান্টিক পরিচয় রয়েছে,—‘উপেক্ষিতা’-য় তা স্পষ্টতর হয়েছে।

‘সার্থক’ গল্পের নায়ক প্রথম বারে পত্নী-বিয়োগের পর আবার বিয়ে করেছিল কমলাকে। গরীব গ্রাম্য শিক্ষকের একমাত্র মেয়ে,—যেয়ের জীবনকে বাপ আর্থিক প্রাচুর্যে ভরে তুলতে পারেননি, কিন্তু তার মনকে করেছিলেন অমিশ্র জ্ঞান-ভাবনার সম্পদে উজ্জ্বল। এক বন্ধুর শালীর বিয়েতে পাড়াগায়ে গিয়ে এক আশ্চর্য রোমান্টিক পরিবেশে কমলাকে দেখে অভিভূত হয়েছিল। শব্দর-সংসারে কমলা ‘কমলা’র মতোই নিঃসংশয় আত্ম-প্রতিষ্ঠা করে নিল। সবাই তাকে ভালবাসে,—সকলের কাছেই স্বচ্ছন্দ মুক্ত-স্বভাব! কেবল স্বামীর কাছে সে আড়ষ্ট, আতংকিত। স্বামী যখন ফুট-অফুট ভাষায় এই দ্বিতীয় পক্ষের পত্নীর কাছে অকপট প্রেম নিবেদন করতে আসত, কমলা তখন গম্ভীর, অগ্রমনস্ক, উদাস হয়ে পড়ত। অবশেষে একটি হৃদয় জয়ের সকল প্রয়াস বারবার বিড়খিত হতে দেখে কমলার স্বামী আতঙ্কিত প্রাণ নিবেদন করল। বরিশালে দুভিক্ষ বিধবস্তদের সেবা থেকে শুরু করে তার দেশ-প্ৰীতির প্রচেষ্টা এমন জায়গায় গিয়ে পৌঁছালো যে, বিদেশী সরকার তাকে কারারুদ্ধ করলেন। তখন ছিল বাংলাদেশে স্বদেশী আন্দোলনের জীবন-বহার যুগ। সেবাপরায়ণ নীরব আত্মদান ও সহজ নিগ্রহ বরণের শক্তিতে কমলার স্বামী সারা দেশের যুবশক্তির শ্রদ্ধা এবং পিতার সম্মেহ বিশ্বয় অধিকার করলো। দুঃখযজ্ঞের সেই মহাব্রত উদ্‌ঘাপনের দিনে কমলার হৃদয়ও আর বিমুখ থাকতে পারেনি।

অবশেষে অনেকের শ্রদ্ধাসম্মত প্ৰীতি-উৎসাহের দ্বারাবর্ষণে কমলার স্বামী একদিন কারাগার থেকে বাড়ি ফিরে এল। সে রাতে, নিভৃত শয্যাগৃহে কমলাকে যখন তার স্বামী বুকের কাছে টেনে নিল, তখন আতঙ্কে সে ত্রিযমাণ হয়ে পড়ল না, এমন কি, স্বামীর স্পষ্টোচ্চার ভালবাসার কথা শুনেও শিউরে উঠলো না। কেবল “অতি করুণ অশ্রুধ্বংস” সে বলেছিল,—‘ঈশ্বর জানেন, আমি নিজে কত কষ্ট পাইয়াছি। তোমায় অবিশ্বাস করিয়া, তোমার স্নেহে সন্দ্বিহান হইয়া আমার সমস্ত জীবন ক্লয় হইয়া গিয়াছিল। জানিতাম না, পুরুষের ভালবাসা কত বিস্তৃত! আপনাকে লোকের খেলবার পুতুল, বিলাসের উপাদান মনে করিয়া শত বিস্তার দিয়াছি। এই ছোট ঘণিত জীবন স্বহস্তে নষ্ট করিতে চাইয়াছি। তুমি যখন অকপটে ভালবাসা ব্যক্ত করিয়াছ, তখন তোমায় ছলনাকারী প্রভারক মনে করিয়া মাটির সহিত মাটি হইয়া মিশিয়াছি। মনে করিয়াছি, আর একদিন আর একজনকেও ঠিক এমনই করিয়া ঐকথা বলিয়াছি! ভালবাসাকে আমি

সংকীর্ণ পঙ্কিল পুষ্করিণী মনে করিয়াছিলাম। জানিতাম না, তাহা মহাসমুদ্র! জানিতাম না, তুমি কত মহৎ! তুমি আমার দেবতা!”

মূল জীবন-সমস্যাটিকে পতিপ্রেমের ভারত-ধর্মী অতি-উচ্ছ্বাসে পাশ কাটিয়ে গেলেও গল্পের মধ্যে তার পরিচয় অস্পষ্ট থাকেনি। এই গল্প রচনার, তথা লেখিকার জীবনান্তেরও বছরদিন পরে তাঁর অমূল্য অমূল্য দেবী বলেছিলেন,—“নারী যেখানে নিজের মহত্ব মাথা তুলে দাঁড়িয়েছে, সেখানে সকল দেশের পুরুষই তাকে শ্রদ্ধা নিবেদন করেছে; বিশেষ করে প্রাচীন ভারত নারীকে পুরুষের চেয়ে অনেক বেশি সম্মান দিয়েছিল, তার বহু প্রমাণ আছে।……নারীকে পুরুষই বড় করেছে তার যোগ্যতার পরিচয় পেয়ে; পুরুষের বিরুদ্ধে আন্দোলন করে হিংসা বিদ্বেষ বাড়িয়ে নারী কোনদিন বড় হতে পারবে না; নিজের চরিত্রের মহত্ব তাকে বড়ো হতে হবে; যোগ্যতার পরিচয় দিয়েই তাকে স্বাধিকার লাভ করতে হবে।”^{৩৩} ইন্দিরা দেবীর নিজের জীবন-প্রত্যয়ও ছিল তাই;—এই আদর্শের শিক্ষা এঁরা দুই বোনে একই সূত্র থেকে আহরণ করেছিলেন অভিন্নভাবে। আলোচ্য গল্পের শেষে কমলার জীবনে এই সত্যের ফলশ্রুতি ঘোষিত হয়েছে। তা ছাড়া, পতিপ্রেমে পত্নীর সংশয় প্রকাশের ভারতীয় আদর্শসম্মত অপরাধবোধই রোমান্স-স্বন্দর আকুলতায় উদ্বেল হয়েছে কমলার ওপরের উক্তিতে। বস্তুত পুরুষের ভালবাসা এক ‘মহাসমুদ্র’;—সেখানে একাধিক পত্নীর প্রতি অকৃত্রিম পুণ্য প্রণয়বৃত্তির অস্তিত্ব সম্ভব,—কমলার অমূল্যবৃত্তির মধ্য দিয়ে শিল্পী এই সত্যই প্রতিষ্ঠিত করতে চেয়েছেন। এই সিদ্ধান্ত অতি-উচ্ছ্বাসের প্রবলতায় যুক্তি-বিচারের রেশচাল পথ ছেড়ে ইমোশন্-এর জগতেই নিজের মুক্তি খুঁজছে। ফলে লেখিকার সিদ্ধান্ত হয়ত নিঃসংশয় প্রতিষ্ঠা পেতে পারেনি;—কিন্তু সারাটি গল্প এই সত্য প্রতিপন্ন করতে পেরেছে যে, বিবাহের সূত্রে গেঁথে নিলেই নারীর মন নিস্ত্রাণ মালার মত জীবনের যান্ত্রিক শোভা বর্নন করে না; ত্যাগ-তিতিক্ষা, আত্মোৎসর্গের মহৎ যজ্ঞসাধনার মধ্য দিয়েই স্বামীকেও জয় করতে হয় তার বিবাহিতা পত্নীর হৃদয়।

বিবাহিত জীবনে নারীর পক্ষ থেকে স্বামীর অন্তঃকরণে ব্যক্তিগত শক্তিতে মর্যাদা দাবির ঐতিহ্য প্রথম স্পষ্টতম রূপে বিকশিত হয়েছে ‘কৃষ্ণকাস্তের উইল’-এর ভ্রমরে। কিন্তু ভ্রমরের জীবনের প্রাথমিক নারীঅসৌরভ পরবর্তী কালে পুরুষ-কঠিন দাঁড়ের রূপ ধরেছে তার দ্রোহ-বুদ্ধির মাধ্যমে। বাঙালি পুরাঙ্গনার নিভৃতকোমল স্বভাবটি অক্ষুণ্ণ থাকেনি বক্রিমচন্দ্রের পৌরুষ-দৃষ্ট প্রতিভার এই অপরূপ সৃষ্টিতে। কিন্তু কমলা আগাগোড়াই কমলা; অন্তঃপুরচারিণী শিল্পি-হৃদয়ের মমতা কমলার আত্মাভিমান-তপ্ত দ্রোহ-বুদ্ধিকে

নারীধর্মী কোমলতা ও স্নিগ্ধতায় সুরভিত করেছে। ভ্রমরের পরিণাম ট্রাজেডিকপ্ত ; ‘সার্থক’ গল্পের সমাপ্তি কেবল কমেডির স্বরে বীধা নয়, রোমান্স-মধুর।

কিন্তু এই মাধুরী ট্রাজেডির হৃদয়-বিদারণ রূপে দাম্পত্য-প্রেমক্ষুধাতুর নারীব্যক্তিস্বের গহনে আশ্চর্য ঋজুতার স্পষ্ট রূপ রচনা করেছে। আত্মমর্ষণাদার পবিত্র দায়িত্ব রক্ষায় যে নারী অনমনীয়, অতল,—প্রেমরিক্ততার ভারে তারই বাণবিন্দু-হৃদয় আবার ভুলুঙিত। ‘উপেক্ষিতা’ গল্পের মৃন্ময়ী ছিল মণীন্দ্র-র বাল্য-সঙ্গিনী। একদিন এই নিঃসঙ্গল প্রতিভাধর বালকটিকে গ্রামের জমিদার বিপিনচন্দ্র পুত্রস্নেহে লালন করেছিলেন,—স্নেহেচ্ছায় তাঁর ডাক্তারি পড়ার সকল দায়িত্ব বহন করেছিলেন,—একমাত্র কণ্ঠা মৃন্ময়ীর ভবিষ্যৎ জীবন মণীন্দ্র-র জীবনের সূত্রে বেঁধে দেবেন এই ছিল বিপিনচন্দ্রের মনের স্থপ্ত আকাঙ্ক্ষা। এমন সময় বিপিনচন্দ্রের হাত থেকে মিস্রকে পড়াবার ভার পেয়েছিল মনি। সার্থকতা দেখা দিল দুই রূপে ;—মণীন্দ্র ডাক্তারি পাশ করল, কেবল তাই নয় অপ্রত্যাশিতভাবে পেয়ে গেল তার ধর্মত্যাগী ক্রিস্টান জ্যেষ্ঠামশায়ের বিরাট সম্পত্তি। এই নিঃসন্তান বৃদ্ধ মৃত্যুকালে উইল করে গিয়েছিলেন, তাঁর সমস্ত সম্পত্তির উত্তরাধিকার পাবে মণীন্দ্র কেবল একটি শর্তে ;—বিলেত থেকে তাকে ডাক্তারি পাশ করে আসতে হবে।

মৃন্ময়ীর হৃদয় কেঁপে ওঠে নিজের অজ্ঞাতে ; মণীন্দ্র বিলাত চলে যায় ;—সেখানে যাওয়ার অল্প পরেই বিপিন মণীন্দ্রের কাছে মৃন্ময়ীর বিয়ের প্রস্তাব করে পাঠান ;—মণীন্দ্র সেদিন হাতে চাঁদ পেয়েছিল। কিন্তু ক্রমে ক্রমে বিলেতের দত্ত সাহেবের পরিবারের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ হয়ে মণীন্দ্র জীবনের চরম ভুল করে বসল—তার একমাত্র কণ্ঠা অমিয়াকে বিয়ে করে দেশে ফিরল। এক অপ্রত্যাশিত নাটকীয়তার মধ্য দিয়ে পিতা-পুত্রী এই দুঃসংবাদ পেল ; কালে সবই সহ্য হয়, মৃন্ময়ীর অভিবৃতিও স্তিমিত হয়ে এল। বিপিনচন্দ্র আবার কণ্ঠাকে বিয়ে দিতে চান ;—কিন্তু মিস্রর তাতে প্রবল আপত্তি। এমন সময় এক নাটকীয় পরিবেশে মৃন্ময়ীর মামার বাড়িতে ঝাঁকপুত্রে মণীন্দ্র মৃন্ময়ীর আবার দেখা হয়। অমিয়া তখন মারা গেছে,—তাদের দুটি ছেলে তখন মাতৃহীন।

নিঃসঙ্গ সন্ধ্যায় মৃন্ময়ীকে বহুদিন পরে দেখে “মণীন্দ্র বিস্মিত হইল। ইহাকে তুচ্ছ করিয়া সে সৌন্দর্য-গর্বিতা আত্ম-সুখপরায়ণা অমিয়াকে সাগ্রহে গ্রহণ করিয়াছিল। ব্রহ্মচর্যের কঠোরতায় মৃন্ময়ীর স্বস্থপালিত দেহ অপেক্ষাকৃত ক্লান্ত হইলেও তাহার সুন্দর মুখ, সুকুমার দেহে এমন একটি স্বর্গীয় জ্যোতি ফুটিয়া উঠিতেছিল যাহাতে মানুষ্যের মন আপনা হইতে প্রস্থায় ভক্তিতে নত হইয়া পড়ে। দুঃখে বর্ষের জ্যোতি যেন আরো উজ্জ্বল হইয়া উঠিয়াছিল।”

লেখিকা তাঁর ভারত-ভক্তি-বিনম্র হৃদয় নিয়ে সর্বসংস্রব প্রেমের দুঃখপূত মহিমার জয়গান করে নিলেন একবার,—প্রলম্বত রূপক প্রণয়ের নিশ্চলভর্তার ছবিটিও ইন্ডিতে আঁকতে

ভুললেন না—অমিয়ার প্রসঙ্গে। কিন্তু এই প্রেমকল্পশাঘন মূর্তির সামনে একদা-ভ্রান্ত মণীন্দ্র যখন নতজাহ্ন হয়ে পূর্ব অরিকার ফিরে পেতে ভিক্ষা করে, তখন মৃন্ময়ী “মৃদু অথচ দৃঢ় স্বরে” বলে, “ক্ষমা করবেন মিষ্টার সেন, আমাদের মধ্যে বন্ধুত্ব হয়ত চিরকাল থাকতে পারে, অস্ত্র কোনো সম্পর্ক নয়!.....আজ বিদায়ের দিনে কায়মনে প্রার্থনা করছি, আপনার মাতৃহীন ছেলেরা যেন ভালো থাকে, সুখে থাকে!”

সংযম-দৃঢ়,—শালীন অথচ নিভুল অনমনীয়তায় বলিষ্ঠ ব্যক্তিত্বময়ী নারীর এ এক অপক্লপ রূপ। বিপত্তীক পিতার পক্ষে পুনর্বিবাহের নৈতিকতার প্রতি নবজাগ্রত নারীত্বের কোনো ইঙ্গিতও শেষ ছত্রে রয়েছে কিনা, কে বলবে! সে যাই হোক,—এই দীপ্ত দৃপ্ততার সামনে মণীন্দ্র আর মাথা উঁচু করে দাঁড়াতে পারেনি,—জন্মান্তরে ক্ষমা লাভের আকুল আকাজক্ষা জানিয়ে বিদায় নিয়েছে। তখন,—“মৃন্ময়ীর ইচ্ছা হইল, একবার ছুটিয়া গিয়া তাহাকে ডাকিয়া সে ক্ষমা প্রার্থনা করে। একবার বলে সেও বড় অভাগিনী! কিন্তু সে উত্তিল না, বাধিয়া গেল।

“বাহিরে জুতার শব্দ মিলাইয়া গেলে, সে উঠিয়া ঘরের আলো নিভাইয়া দিল। তারপর সহসা মাটিতে লুটাইয়া পড়িয়া বালিকার মত সে কাঁদিতে লাগিল।”

নারী-হৃদয়ের অপার রহস্য নাকি দেবতাদেরও অজ্ঞাত, কিন্তু নারীর পক্ষে তা একেবারেই নয়। লেখিকার নারী-হৃদয়ের স্পর্শস্বিক্ত পরবর্তী বিশ্লেষণ তার সার্থক প্রমাণ : —“...এই আলোকহীন অন্ধকার কক্ষের অধিকতর অন্ধকার তাহার [মৃন্ময়ীর] হৃদয়ের মধ্যে মণীন্দ্রর যে উজ্জ্বল ছবি সহসা ফুটিয়া উঠিয়াছিল, মিঃ সেনের অবজ্ঞাত পরিত্যক্ত চিত্রের সহিত তাহা মিশিয়া এক হইয়া সমস্ত গোলমাল করিয়া দিয়াছে! মণীন্দ্রর ছবি খুঁজিতে গেলে মিঃ সেনের মুখই যে জাগিয়া উঠে!”

—নারীর একই আশ্রয় গভীরে একই পুরুষের দুই পরস্পর-বিরোধী সত্তার নিভৃত সংঘাতের রূপটি এখানে ব্যঞ্জনাময় হয়ে উঠেছে। কিন্তু গল্প ধামেনি এখানেও,—“মণীন্দ্র বলিয়া গিয়াছে, পরলোকে আবার সাক্ষাৎ হইবে।

“মৃন্ময়ী আপনার হৃদয়ের মধ্যে খুঁজিয়া দেখিল, কৈ, সে ত মণীন্দ্রর প্রতি কোনো কামনা রাখে না! ইহলোকে ত নহেই, পরলোকেও নহে। তবে চোখের জল বাঁধ মানে না কেন? এ কি সমবেদনা? কে জানে?”

গল্পশেষের এই অনির্বচনীয় জিজ্ঞাসা ছোটগল্পিকের নয়,—জীবন-রহস্য সন্ধানী কবির। এককালে ইন্ডিয়া দেবীর রচিত কবিতাবলীর প্রশংসমানদের দলে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথও যোগ দিয়েছিলেন।* সেই সহজ-কবির প্রবণতা নিয়েই নারীমনের গহনে নারীদৃষ্টির

অহুসন্ধানকে আলোকোজ্জ্বল জিজ্ঞাসার আকারে প্রতিকলিত করেছেন তিনি ‘উপেক্ষিতা’ গল্পের শেষে। মণীন্দ্রের প্রতি মৃদুয়া কোনো কামনা রাখে না ;—জন্মান্তরেও নয়,—এক অভিমান, অভিযোগ, না ক্ষোভ !—মণীন্দ্র আর মিঃ সেন-এ জট পাকিয়ে মনকে আক্ষিপ্ত করে তুলেছে বলেই কী এই অনীহা ?—এমনি সব অন্তহীন জিজ্ঞাসার আবর্তের গভীরে গল্পকে ইমোশন্-এর তরঙ্গজলে বিসর্জন করে গল্পকার বিদ্যায় নিয়েছেন।

আসলে ইন্দিরা দেবীর গল্প বলার এইটিই শ্রেষ্ঠ আর্ট। নিতান্ত ছোটখাটো ঘরোয়া incident নিয়ে তাঁর গল্প,—এসব theme অনায়াসেই উপাখ্যানের পর্ষায়ে বিস্তৃত হতে পারত। সব গল্পই যে ছোটগল্পের আকার পেয়েছে তাও নয়,—অনেক কয়টিতেই বরং সেই পিনাক আঙ্গিকের অভাব রয়েছে। তাহলেও অধিকাংশ গল্পেই নারী-প্রত্যয়ের স্বাভাবিক ইমোশনকে সহজ-কবির আবেগে নাভিকম্পিত করে এক সংক্ষিপ্ত অথচ অখণ্ডতার পরিবেশ রচনা করতে পেরেছেন তিনি। ফলে, বৈচিত্র্যহীন নিছক narration-ও অনায়াস আবেগে দোলায়িত হয়ে নিটোল গল্পরসের স্বাহুতা অর্জন করেছে। নারীশিল্পীর গড়া মমতা-স্নিগ্ধ ছোট ছোট মাটির পুতুলের মত ইন্দিরা দেবীর কারু-পারিপাট্যহীন সহজ কথার বর্ণনাময় গল্পগুলি তাঁর গৃহীণীচিত্রের স্পর্শে ছোট ছোট আকারের অখণ্ড গল্পের রস-রূপ ধরে উঠেছে।

ইন্দিরা দেবীর পাঁচখানা গল্প-সংকলন প্রকাশিত হয়েছিল, তাঁর মধ্যে আছে,—‘নির্মলা’ (১৯১২), ‘কেতকী’ (১৯১৪), ‘মাতৃহীন’ (১৯১৭), ‘ফুলের তোড়া’ (১৯১৮) এবং লেখিকার মৃত্যুর পরে প্রকাশিত ‘শেষদান’ (১৯২৪)। এইসব গল্প সংগ্রহে কিছু কিছু ইংরেজি গল্পেরও অন্তর্ভুক্ত রয়েছে।

অম্বরূপা দেবী

অম্বরূপা দেবী (১৮৮২—১৯৫৮) ইন্দিরা দেবীর অল্পজ্ঞা সহোদরা ছিলেন। বাংলা উপন্যাস সাহিত্যে একসময়ে তিনি সম্রাজ্ঞীর অভিধা অর্জন করেছিলেন। কালের হাতে সে দুর্লভ পরিচয় কতদূর অক্ষুণ্ণ থাকবে, বলা কঠিন। কিন্তু ভালোমন্দ বতর্টুকুই হোক, অম্বরূপা দেবীর ঔপন্যাসিক প্রবৃত্তি তাঁর হাতে ছোটগল্পকে কখনো সার্থক হতে দেয়নি।

শিল্পী হিশেবে অম্বরূপা ছিলেন অতিশয় আত্মসচেতন। ভূদেব মুখোপাধ্যায়ের পারিবারিক ঐতিহ্য, ভারতীয় পুরাতন আদর্শ-বুদ্ধির অপরূপ মহিমা, এবং সবার ওপরে দেশী-বিদেশী ভাষার সাহিত্য-দর্শনে নিজের পারদ্রব্যতা সন্ধ্যাে অতন্ত্র গরিমাবোধ তাঁর উপন্যাস রচনাকে অতি-ভারাক্রান্ত করেছিল। এ-দিক থেকে অতি-ভাষণ ছিল অম্বরূপা

দেবীর স্বভাবসিদ্ধ। যে-কোনো গল্পের অবতারণা প্রসঙ্গে একটি মহৎ আদর্শ সৃষ্টি ও তার জ্ঞানগর্ভ দার্শনিক ফল প্রতিষ্ঠা করার আগ্রহ লেখিকার বাসনায় চির-অম্লমুখ হয়ে থাকত। ফলে উপন্যাস লিখতে বসে তিনি কাহিনীর অতিরিক্ত এমন অনেক কথা বলেছেন যা কেবল অপ্রাসঙ্গিক নয়,—অপ্রয়োজনীয়ও। গল্প তাতে জটিল, শ্লথগতি, কষ্টপাঠ্য হয়েছে। তাঁর খ্যাততম উপন্যাস ‘মা’-ও এই সত্যের শ্রেষ্ঠ নিদর্শন।

বস্তুত লেখিকার হাতের শ্রেষ্ঠ হাতিয়ার ছিল বর্ণনা,—বিশুদ্ধ কথাসাহিত্যের বিচারে সে বর্ণনা প্রায়ই নিশ্চিত। কিন্তু তৎকথা, আদর্শবাদ ও আবেগের মিশ্রণে এক অভঙ্গ কান্নার একঘেয়ে শ্রোত রচিত হয়েছে প্রায়ই,—যাতে দুর্বল বাঙালি চিত্তের ভাবালুতা প্রশ্রয়পূর্ণ আশ্রয় খুঁজেছে। অনেক সময় মনে হয়,—অম্লরূপা দেবীর এককালীন খ্যাতি-প্রাচুর্যের উৎস বুঝি ছিল এইখানে। সে যাই হোক, অমিত-কথন,—প্রসঙ্গে-প্রসঙ্গান্তরে অস্বহীন একটানা বর্ণনা ছোটগল্পের সার্থক কাঠামো গড়ে তোলার উপযোগী নয় কখনো। ফলে অম্লরূপার ছোট আকারের গল্পগুলো কখনোই ছোটগল্প হতে পারে নি; নিছক গালগল্প হিশেবেও এদের রসপ্রবাহ স্বতঃস্ফূর্ত নয়।

প্রথমত, অধিকাংশ গল্পই উপন্যাসের মতো অতি বিস্তারিত বর্ণনায় ছড়িয়ে পড়েছে। প্রত্যেকটি গল্পই পাঁচ, ছয় বা ততোধিক উপ-পরিচ্ছেদ-এ বিভক্ত; এই সব বিভাগও আবার একটি theme-এর সংহতিতে বাঁধা নয়। দৃষ্টান্ত হিশেবে ‘চিত্রদীপ’ গ্রন্থের ‘পরাজয়’ গল্পের কথা বলা যেতে পারে। শিল্পী বিভূতি মুখোপাধ্যায় ও আত্মীয়-পরিজন-হীনা ‘মডেল’ মারাঠী ব্রাহ্মণ-কন্ঠার রোমান্টিক উপাখ্যান নিয়ে গল্প শুরু হয়েছে, তার সারা হল প্রোটোটাইপ হিন্দুধর্ম-দর্শনের বাদানুবাদমূলক জ্ঞানগর্ভ (!) বক্তৃতায়।

এমন ঘটনা যেখানে ঘটনি, সেখানেও গল্প অতিব্যাপ্ত হয়ে থেকেকে,—একই প্লট-এর অন্তরালে একটা-দুটো সাব-প্লট এসে পড়েছে,—তার বর্ণনা-বিস্তার গল্প-রসের সংহতিকে আড়ষ্ট করেছে। বর্ণনার এই নিশ্চিততা দূর করবার উদ্দেশ্যে লেখিকা গল্পের উপস্থাপনের নাটকীয় বিস্তার-পদ্ধতি অহসরণ করতে চেয়েছেন; একটা আকস্মিক রহস্যময়তার মর্ধ্য গল্পের সূচনা করা হয়েছে,—আর আগাগোড়া গল্পে সাপেন্স রক্ষা করে নাটকীয় ভাবে তার পরিসমাপ্তি বিধানের চেষ্টা করা হয়েছে। যেমন, ‘অযাচিত’ গল্পের শুরু হয়েছে;—“শুধু সেই জন্তে তুমি আমার বিয়ে করতে চাও না, না আর কিছু কারণ আছে?” জমিদার হৃদয়নাথ একটু উত্তেজিতভাবে এই প্রশ্ন করিয়া ব্যগ্রভাবে অদূরবর্তিনী প্রস্তর মূর্তিবৎ স্থির রমণীর পানে চাহিলেন। পাশ্চাত্য বৌপণ্ডালা ঝাঁটি-গাছটির উপর সে বামহস্তের সাজিটি রাখিয়া লজ্জা ও বিবাদে চক্ষু নত করিল, উত্তর দিল না।”

—মোটামুটি এমনিই হচ্ছে অল্পরূপার ছোট আকারের গল্প বলার টেকনিক। কিন্তু সাংস্পর্শকে যথোচিত রূপে বজায় রেখে, তার রস-নিকাসনের আট-বর্ণনার্শৈলীর সংযম এবং হুমিতি সাপেক্ষ। অল্পরূপার শিল্প-স্বভাব কোনো কালেই তা আয়ত্ত করতে পারেনি। ফলে রসোত্তীর্ণ সার্থক গল্প রচনাও তাঁর পক্ষে সহজ হয়নি। তাঁর গল্প সংগ্রহের মধ্যে রয়েছে ‘চিত্রলীপ’, ‘উদ্ধা’, ‘রাঙাশাখা’ (১৯১৫) এবং ‘মধুমল্লা’ (১৯১৭)। লেখিকার মৃত্যুর পরে প্রকাশিত হয়েছে ‘ক্ৰোধমিথুনের মিলনকথা’।

নিরুপমা দেবী

নিরুপমা দেবীর (১৮৮১-১৯৫১) শিল্প-প্রতিভা বিকাশের ইতিহাস শরৎচন্দ্রের ভাগলপুর সাহিত্য সভার সঙ্গে জড়িত।** কবিরূপেই সাহিত্যজগতে অল্পরূপা**র প্রথম প্রকাশ। এই কবিতাবলী ভাগলপুর সাহিত্য সভায় গঠিত হত;—শরৎচন্দ্র লেখিকার রচনার প্রতি প্রশংসমান ছিলেন। ‘সভার’ পুরুষ সভ্যদের সঙ্গে নিরুপমার সংযোগের সূত্র ছিলেন তাঁর অগ্রজ বিভূতি ভট্ট।**

এ-সব সত্ত্বেও নিরুপমাকে শরৎগোষ্ঠীর অন্তর্ভুক্ত করা চলে না। প্রকাশ্য সাহিত্যজগৎ থেকে শরৎচন্দ্র যখন অজ্ঞাতবাসে, তখন থেকেই তাঁর লেখা ‘ভারতী’ পত্রিকায় প্রকাশিত হতে থাকে। শুধু তাই নয়, শরৎ-ভাবনার সঙ্গে তাঁর কথা-সাহিত্যিক রচনাধারার পার্থক্য মৌলিক। জীবন-দৃষ্টির বিচারে শরৎচন্দ্রকে বাংলার সমাজ-চেতনার ইতিহাসে প্রগতিশীল বিপ্লবী বলা যেতে পারে। কিন্তু নিষ্ঠাবান ব্রাহ্মণবংশের বালবিধবা নিরুপমা ছিলেন রক্ষণশীল আচারপূত জীবনদর্শে বিশ্বাসী। এদিক থেকে তিনি অল্পরূপা দেবীর সগোত্রা।

অল্পরূপার মতই গল্পের চেয়ে উপন্যাস রচনায় নিরুপমার দক্ষতা ছিল সমধিক, আর উপন্যাস-কলার সংগঠনে বর্ণনা-প্রবণতাই ছিল তাঁর-ও শ্রেষ্ঠ অস্ত্র। কিন্তু নিরুপমার বর্ণনায় তেমন অতিশয় ফাতি নেই, বরং বর্ণন-পারিপাট্য রয়েছে। হিন্দুশাস্ত্রে লেখিকার নিষিদ্ধ অধিকার ছিল। ফলে তাঁর ছোটগল্পেও সীতার দ্রোক, অথবা সংকুত যন্ত্র কিংবা সুভাষিত প্রযুক্ত হতে দেখি কখনো কখনো। কিন্তু ঐ সব ক্ষেত্রেও পাণ্ডিত্য-প্রকাশের ক্রেশকর সচেতনতা নেই। ফলে লেখিকার উপন্যাস-সাহিত্য স্থপাঠ্য হয়েছে;—তাঁর কিছু কিছু গল্পও নারী-হস্তের নিদ্রিতায় মনোহর।

০০। দ্রষ্টব্য—বর্তমান গ্রন্থের নবম অধ্যায়। ০১। শিল্পীর আসল নাম ছিল অল্পরূপা;—তাঁর প্রথমজীবনের কিছু কিছু রচনা ঐ নামে প্রকাশিত হয়েছিল। পরে লেখিকা নূতন ‘পেন-নেম’ গ্রহণ করেছিলেন। ০২। দ্রষ্টব্য—বর্তমান গ্রন্থের নবম অধ্যায়।

অল্পরূপার মত নিরূপমার গল্পে আঙ্গিক-বিছাসের তেমন প্রত্যক্ষ সচেতনতা নেই ;—কিন্তু সকল গল্পই পরিপাটি করে শুদ্ধিয়ে বলার সহজ নারী-বৃত্তির প্রভাবে তারা সুসরস। ঔপন্যাসিকের মত অভয়-সম্পূর্ণ বিস্তারিত বর্ণনার প্রতি আগ্রহের ফলে তাঁর অনেক গল্প কেবল আকারেই বড় হয়নি, হয়েছে যথার্থ বড় গল্প। ‘প্রায়শ্চিত্ত’ গল্পটি এই তথ্যের সার্থক নিদর্শন। নিরূপমার সকল গল্প-উপন্যাসই বাংলার সামাজিক-পারিবারিক জীবনের বিশ্বস্ত ছবি নিয়ে আত্মপ্রকাশ করেছিল। কিন্তু আকারের বৃহত্ত্ব ও বর্ণনার বিস্তার সংবরণ করা তাঁর পক্ষে এক দুঃসাধ্য সমস্যা হয়েছিল। যেখানে তা সম্ভব হয়েছে সেখানে নিরূপমার গল্পের আকার কেবল ছোট হয়নি,—বাংলার অস্থঃপুরচারী মুকজীবনের হৃথ-দুঃখ, আনন্দ-বেদনার নিভৃত পরিচয় রচনার পারিপাট্যে জীবন-রস-স্নিগ্ধ হয়েছে। ‘প্রত্যাত্মান’ বা ‘ব্রতভঙ্গ’ এই শ্রেণীর রচনা। গল্প না হয়েও কেবল নারীহৃদয়ের দরদের প্রভাবে বৃহত্তর সমাজ-চিত্র কি করে সার্থক। পারিবারিক নজর মধুশ্মিত রূপ ধারণ করতে পারে, ‘নৃতন পূজা’ গল্পটি তার সকল পরিচয়।

উপন্যাসের তুলনায় নিরূপমা গল্প লিখেছিলেন অনেক কম। অগ্রজ বিভূতি ভট্ট-র সঙ্গে একটি গল্প সংকলন প্রকাশ করেছিলেন তিনি ‘অষ্টক’ (১৯১৭) নামে। আটটি গল্পের মধ্যে চারটি করে গল্প লিখেছিলেন ভাই-বোনের প্রত্যেকে। ‘আলোয়া’ (১৯১৭) নামে তাঁর একটি পৃথক গল্প সংকলনও প্রকাশিত হয়েছিল।

অপরূপার মহিলা গল্প-শিল্পী

প্রত্যক্ষভাবে ‘ভারতী’ পত্রিকার লেখিকা নন, অথচ ‘ভারতী’-গোষ্ঠীর পূর্বোক্ত শিল্পীদের সঙ্গে সমন্বয়ে উল্লেখ্য, এমন ক’জন মহিলা শিল্পীর কথা বলব এবারে। কালের দিক থেকে এরা পরে এসেছিলেন ; কিন্তু রচনার প্রেরণাধর্মে ছিলেন ‘ভারতী’-প্রবর্তিত প্রগতি-চেতনার উত্তরসাধিকা। বস্তুত সাধারণভাবে ব্রাহ্মসমাজ, এবং বিশেষভাবে ঠাকুরবাড়িকে কেন্দ্র করে উনিশ শতক থেকেই স্ত্রী-স্বাধীনতা ও নারী-স্বাতন্ত্র্যের যে প্রবাহ প্রায় বৈশ্ববিক-আকার ধারণ করেছিল, এই সব মহিলা-শিল্পী ছিলেন তার পুরোবর্তী।

এই পর্যায়ের প্রথম উল্লেখ্য লেখিকা দু’জন হচ্ছেন শ্রীমতী শান্তা (১৮৯৪) ও সীতাদেবী (১৮৯৫)। ‘প্রবাসী’ পত্রিকার বিস্তৃত সম্পাদক রামানন্দ চট্টোপাধ্যায়ের দুই কন্যা এই দুই সহোদরা। ‘প্রবাসী’-র পৃষ্ঠাতেই এঁদের গল্প-উপন্যাস প্রধানভাবে প্রকাশিত হয়েছিল। এই প্রেক্ষিতে এক অর্থে এঁরা ছিলেন ‘ভারতী’-গোষ্ঠীর উত্তরসাধিকা। রবীন্দ্রনাথের

ব্যক্তিত্ব, জীবনদৃষ্টি ও শিল্পসাধনাকে কেন্দ্র করেই রবীন্দ্র-কনিষ্ঠ 'ভারতী'-গোষ্ঠীর গল্প-সাধনার ধারা প্রবাহিত হয়েছিল। কয়েক বছর পরে লিখতে বসে এই দুই বোন-ও রবীন্দ্রনাথের ঘন সান্নিধ্যে এগেছিলেন মন ও মননের জগতেও। সীতাদেবীর 'পুণ্যস্থিতি' গ্রন্থে এই সত্য নিঃসংশয় অভিব্যক্তি পেয়েছে। 'প্রবাসী' পত্রিকা ও তার সম্পাদক-পরিবারের সঙ্গে কবিচিন্তের নিবিড় ঘনিষ্ঠতা বস্তুত গোটা পত্রিকাতেই রবীন্দ্র-রুচি ও বিশ্বাসের এক মনোরম পরিবেশ গড়ে তুলেছিল। তৎকালীন পত্রিকা-সম্পাদক রামানন্দ চট্টোপাধ্যায়ের ভারত-দুর্লভ সাংবাদিক প্রতিভার দান অবিস্মরণীয়। সেই সঙ্গে 'প্রবাসী'র স্বজন-লোকে রবীন্দ্র-জ্যোতি ছিল অপরিমিত, এবং অনন্ত। শাস্তা অথবা সীতাদেবী প্রত্যক্ষভাবে রবীন্দ্রনাথের অনুকরণ বা অনুসরণ করেছিলেন তাঁদের গল্প রচনায়, এমন কথা বলবার কারণ নেই। কেবল একথাই স্মরণীয় যে, রবীন্দ্র-স্নেহের মানস-লালনে তাঁদের চিত্তবৃত্তি সেই মুক্তির পথে প্রচারিত হয়েছিল, স্বর্ণকুমারী, সরলাদেবী বা মাধুরীলতা প্রভৃতি ঠাকুরবাড়ির পরিবেশে লালিত মহিলা-শিল্পীরা ছিলেন যার পূর্ব-সাধিকা। এদিক থেকে ইন্দিরা-অনুরূপা-নিরুপমা প্রভৃতি অপেক্ষাকৃত রক্ষণশীল শিল্পীগোষ্ঠীর পাশে এক পৃথক উজ্জল জীবনদৃষ্টির আলোকবর্তিকা ধরে সমান্তরাল পথে এগিয়েছেন এঁরা।

বাংলা উপন্যাসের বিচার প্রসঙ্গে ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় এই পার্থক্যের পরিচয় নির্দেশ করে বলেছেন : "স্বর্ণকুমারী দেবীর পরবর্তী মহিলা ঔপন্যাসিকদের হাতে উপন্যাস সাধারণতঃ দুইটি বিপরীতমুখী ধারার অনুবর্তন করিয়াছে। এক শ্রেণীর লেখিকা হিন্দুসমাজের উপর আক্রমণ ও সমালোচনার প্রতিক্রিয়ারূপে ইহার সনাতন বিধিনিষেধ ও মূলভূত আদর্শের পক্ষ সমর্থনের কার্যে আত্মনিয়োগ করিয়াছেন। এই শ্রেণীর প্রতিনিধি নিরুপমা দেবী ও শ্রীযুক্তা অনুরূপাদেবী।..."

"দ্বিতীয় শ্রেণীর প্রতিনিধিদের মধ্যে সীতা ও শাস্তা দেবীর নাম সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য। ইহাদের উপন্যাসে বিশেষ করিয়া নারী সমাজে আধুনিক মনোবৃত্তির প্রভাব প্রতিফলিত হইয়াছে।"^{৩২}

ছোটগল্পের প্রচ্ছদ উপন্যাসের চেয়ে অনেক সীমিত গণ্ডিতে আবদ্ধ। তাতে শিল্পীর বিশেষ জীবন-দর্শন বা প্রত্যয়কে বিস্তারিতভাবে প্রতিকলিত করবার অবকাশ নেই। তাহলেও, ওপরের আলোচনায় প্রথমোক্ত শিল্পীগোষ্ঠীর সনাতনী জীবন-চিন্তার পরিচয় লক্ষ্য করেছি। এবারে একটি পৃথক পার্শ্ববর্তী ধারা হিসেবে নারীর লেখা ছোটগল্পে আধুনিক মনোভাবনার পরিচয় সন্ধান করা যেতে পারে।

শান্তা দেবী

শান্তা ও সৌতাদেবীর রচনায় ‘আধুনিক মনোবৃত্তি’র পরিচয় বিশদ করে ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় বলেছেন,—“পাশ্চাত্য শিক্ষা-সংস্কারের নানামুখী আলোড়ন নারীজগৎকে ক্রমশঃ প্রতিক্রিয়ার স্রষ্টা করিয়াছে, নারীর ভাবগভীরতার মধ্যে এই পরিবর্তনের তরঙ্গ-চাঞ্চল্য কতখানি স্থির সংহত হইয়াছে—এই কাহিনীর ইতিহাসই ইহাদের উপন্যাসের বিষয়।”^{১০} ছোটগল্পের শরীর সীমিত সংক্ষিপ্ত; ব্যাপক ইতিহাস বর্ণনার স্থান এখানে নেই। তাহাড়া ছোটগল্পের রস-স্বভাব বিস্তারিত খুঁটিনাটি বর্ণনার চেয়ে সূক্ষ্মিত অর্থবহ ব্যঞ্জনাধর্মেরই অভীক্ষা। কলে সমাজ-চিন্তন, বা রুচি-বিবর্তনের আগাগোড়া স্পষ্ট পরিচয় এখানে পাওয়া কঠিন। তাহলেও, শিল্পীর মানস প্রত্যয়ের সঙ্গে সমকালীন জীবন-প্রচ্ছদের কোনো এক বিশেষ মুহূর্তে হরগৌরী সম্পর্কের যোগলয়েই সার্থক ছোটগল্পের রস-উৎসার সম্ভব হয়। আলোচ্য শিল্পী দু’জনের মানস পরিমণ্ডল ও জীবন-পটভূমি, দুই-ই যে ইংরেজি শিক্ষাসমুদ্রব নব ঐতিহ্যবোধের দ্বারা উদ্বোধিত হয়েছিল, ওপরের উদ্ধৃতিতে তার স্পষ্ট ইঙ্গিত রয়েছে। তাই বর্তমান প্রসঙ্গে বাংলাদেশের নারী-মনের ওপরে ইংরেজি শিক্ষার প্রভাব ও প্রতিক্রিয়ার মোটামুটি পরিচয়টুকু সন্ধান করতে হয়। ডঃ বন্দ্যোপাধ্যায় এবিষয়ের ক্রমবিগত ইতিহাস বিবৃত করেছেন,—আমরা কেবল ছোটগল্পের পক্ষে অপরিসীম তথ্যটুকুই আহরণ করব।

১৮৪২ খ্রীস্টাব্দে বেথুন স্কুল প্রতিষ্ঠার পর থেকে বাংলার নাগরিক নারী-সমাজে ইংরেজি শিক্ষার প্রসার ক্রমশঃ ব্যাপ্ত হতে থাকে। সেকালের ইতিহাসের সঙ্গে পরিচিত সকলেরই জানা রয়েছে, একেবারে প্রথম প্রথম নারীকে শিক্ষিত করে তোলার এই প্রয়াস কলকাতা শহরেও রক্ষণশীল সমাজের প্রবল বিরোধিতার সম্মুখীন হয়েছিল। কলে, শহর-বাংলায়ও নারীর ইংরেজি শিক্ষার ফলশ্রুতি হল অনভীষিত আকারের। অপেক্ষাকৃত নিষ্ঠাবান রক্ষণশীল হিন্দুসমাজ নিজ নিজ অন্তঃপুরচারিণীদের বিদেশী শিক্ষা পেতে নেননি। তাতে, প্রথম ইংরেজি শিক্ষা পেয়েছেন বাংলাদেশের সেইসব নারী, যাদের পরিবারের শিক্ষিত পুরুষ-অভিভাবকেরা ইংরেজিআনারও ভক্ত হয়ে উঠেছিলেন- আগে থেকেই। কলে ‘মেমসাহেবি’ পোশাক, চালচলন, কথাবার্তা এই সবই তাঁদের জীবনে ইংরেজি শিক্ষার অপরিস্ফুট অঙ্গ হিসেবে শোভা পেতে লাগল,—দেখা দিল অদ্ভুত ইজবজ সমাজ।

তারপর, ইংরেজি শিক্ষার প্রসার যখন নারীসমাজে আরো ছড়িয়ে পড়েছে, তখন-নগর-বাংলায় এক কৃত্রিম সমাজ ও পরিবার ব্যবস্থা গড়ে উঠেছে,—ইজবজ সমাজের

ইংরেজিআনা-র উৎকর্ষতা না থাকলেও এই নূতন জীবন-ব্যবস্থা ছিল না-ইংরেজি, না-বাঙালি। এর প্রধান কারণ কর্মপ্রয়োজনের তাড়নায় বা অগ্রগত উপলক্ষ্যে নাগরিক বাঙালি-পুরুষের কিছু কিছু যোগ স্রব্ধ দেশীয় সমাজের সঙ্গে গড়ে উঠতে পারছিল; কিন্তু নারীসমাজে স্বদেশীয়তার সঙ্গে সে যোগ ঘনিষ্ঠ হতে পারল না। অর্থাৎ, দেশীয় ঐতিহ্যের পাঠভূমি গ্রামীণ কিংবা মঞ্চস্থলের সমাজ থেকেও এঁরা ছিলেন, বিচ্ছিন্ন। ঠাকুরমা-দিদিমাদের আচার-আচরণে দেশীয়তার যে আবহাওয়া বহিত, নতুন শিক্ষার হাওয়া-লাগা ‘মা’য়েদের যুগে তা প্রচ্ছন্ন বিবর্ণ হতে শুরু করেছে। আর মেয়ে ধারা ইংরেজি শিখলেন, তাঁরা বিমিশ্রতাচ্ছন্ন পরিবারের সীমায় ইংরেজি সামাজিকতার স্বপ্নজগৎ গড়তে লাগলেন। তারপরে নারীশিক্ষা যখন আরো ছড়িয়ে পড়লো, তখন দেখা দিল নতুন সমস্তা;—মধ্যবিত্ত বাঙালি সামাজিকতার ঐতিহ্যের সঙ্গে নতুন-পাওয়া ইংরেজি শিক্ষার সম্পর্কে ভারসম সামঞ্জস্য গড়ে তোলার সমস্তা।

সেই ভারসমতা-বোধের প্রসঙ্গ স্নিগ্ধতা নিয়েই শান্তাদেবী ইঙ্গবন্ধ সমাজের অ-সমঞ্জস জীবনযাত্রার কৌতুকচিত্র আঁকলেন ‘ময়ূরপুচ্ছ’ গল্পে। ইঙ্গবন্ধ সমাজের ‘ফিরিস্কা’। যে কত কৃত্রিম এবং অচিরস্থায়ী,—দাঁড়াকাকের ময়ূরপুচ্ছ ধারণের মত কত হাস্যকর,—তারই কৌতুককর ছবি এঁকেছেন লেখিকা: “মেয়েকে ইংরেজি ইঙ্কলে ভর্তি করবার সময়ে হরিহরবাবু ভাবেননি যে, তাঁর কপালে অকস্মাৎ এমন একটি জামাতরত্ন জুটে যাবে। তাই তিনি সে সময় মত্ত বড় সংস্কারক হয়ে ইঙ্গবন্ধকে হারিয়ে দেবার মতলবে কোমর বেঁধে লেগে গিয়েছিলেন। কিন্তু এমন সময় সৌম্যদর্শন ইন্দুভূষণ উদয় হয়ে তাঁর স্নেহলোকে প্রয়াণ মার পথে খামিয়ে দিল।” কারণ ইন্দু হরিহরের ‘স্বজাতি পাণ্টা ঘর, বুদ্ধিমান, সুপুরুষ এবং সর্বোপরি ধনীর দুলাল।’ সুতরাং হরিহর ময়ূর-পরাশরের মাহাত্ম্য নূতন করে আবিষ্কার করলেন, এবং লিলির বাল্যবিবাহ হল অবশ্যসম্ভাবী।

“হরিহর বয়স হবার পর সংস্কারক হয়েছিলেন, এবং অগ্রপথে স্ববিধা দেখে যাবার দ্বিতীয় কিন্তু সংস্কার করতেও ত্রুটি করলেন না। কিন্তু কতটা লিলি মায়ের কোলে বসে যেসব শিক্ষা পেয়েছিল বাপের এক কথাতেই তা ঝেড়ে ফেলতে তার বেগ পেতে হয়েছিল।” ক্রিয়াজ্ঞানালাকে বাঙালিআনায় পুনর্বাসিত করে পূর্ণ বাঙালিরূপ রচনায় যে চিত্র-বিক্ষেপ ও সাময়িক বিভ্রাট লিলির জীবনে ঘটেছিল, তারই একটি হাস-স্নিগ্ধ চিত্র আঁকা হয়েছে এই গল্পে; লেখিকার নিবিড় আন্তরিকতা ও গভীর দূরদৃষ্টির স্পর্শে যা নিছক কৌতুক-গল্পেই পূর্ণবাসিত হয়নি। অথচ প্রসঙ্গ অন্তঃকরণের সহৃদয়তা; বক্তব্যকে বিশুদ্ধ তথ্য-কথ্যেও পরিণত হতে দেখনি।

সার্থক বাঙালিদের সঙ্গে ইঙ্গবন্ধ সমাজের দূরত্ব যে মূলহীন তরুর মত কৌতুককর,

লিলির জীবন-চিত্রে সে ছবি শিল্পী নিবিড়ভাবে এঁকেছেন। সেকালের বৃহত্তর বাঙালির জীবন-সমুদ্রে কলকাতার সমাজ ঘেন ছিল এক ছন্নচাড়া দ্বীপ; দেশের নাড়ির সঙ্গে, তার যথার্থ শোভা-সৌন্দর্যের সঙ্গে কলকাতাবাসী ইঙ্গবন্ধদের কোনো যোগ ছিল না। দেশ কেবল কতকগুলি ইট-কাঠ, মাটি-পাথর, গাছ-পালার জড়পিণ্ড নয়। প্রতি দেশেরই নিজস্ব বৈশিষ্ট্য রয়েছে। সেই বিশিষ্টতার সৌন্দর্যে তার আকাশ-বাতাস, বন-প্রান্তর লোকালয় নিমগ্ন হয়ে থাকে, —বয়ে আনে আশ্চর্য মাধুর্যের সৌরভ। এই প্রাণ-জুড়ানো হ্রত্বির স্নিগ্ধ স্পর্শের গুণে দেশবাসীর মনে দেশের ভৌগোলিক অস্তিত্ব মাতৃরূপের মধুরিমা নিয়ে দেখা দেয়। সেই সশ্রদ্ধ অহুত্বের সীমায় ক্রমে ক্রমে পুঞ্জিত হতে থাকে দেশের রুচি, ঐতিহ্য, জ্ঞান-সম্পদের প্রথর মর্যাদাবোধ; ধীরে ধীরে দেশবাসীকে দেশের নাড়ির সঙ্গে জড়িয়ে নেয় আঁস্টিপৃষ্ঠে, — মাতৃগর্ভের সন্তানটির মত। ইঙ্গবন্ধ সমাজ যে মায়েদের নাড়ির বাঁধন ছিঁড়তে পেরেছিল, তার কারণ দেশের বস্তুরূপের যথার্থ মধুরিমাও যে তাদের অন্তর স্পর্শ করেনি!

লিলির বিয়ে হয়েছিল মেদিনীপুরের এক মফঃস্বল শহরে,—যেখানে গাড়ি থেকে নেমে দাঁড়বার প্লাটফর্মটি ঐপৰ্বন্ত অল্পপস্থিত। বিয়ের পরদিন এমন তিনদেশী খন্তর দেশে চলেছে লিলি,—“হাওড়া স্টেশন ছাড়িয়ে কত কলের চিম্নি, পানাপুকুর, বাগানবাড়ি, ধোপার আড্ডা, টিনের ছাদ দেওয়া মস্ত মস্ত কারখানা লিলির চোখের উপর দিয়ে শ্রোতের মত ছুটে চলে গেল, কিন্তু সন্দিগ্ধে তাকাবার তার অবসর হল না। ক্রমে মাহুঘের হাতে গড়া পৃথিবী প্রকৃতির সৃষ্টির সঙ্গে কোলাহুলি করে মিশে গেল। চিম্নির ঘোঁষা আর পচা পুকুর, খোলামাঠ আর শালবনের দেখা পেয়ে ভয়ে কোথায় নুকিয়ে পড়ল। লিলির জীবনে এমন দৃশ্য সে কোনদিন দেখেনি। ট্রামের লাইন, সাহেবী দোকান আর পাথরের বীর মূর্তির বোঝা বৃকে করে যে গড়ের মাঠ শহরে মাহুঘকে হাওয়া ঝাওয়ায়, সেই ছিল লিলির জীবনের শ্রেষ্ঠ প্রান্তরভূমি, আর ইডেন গার্ডেন তার প্রকৃতির লীলা-নিকেতন।”

লিলি এখানে কেবল একটি ব্যক্তি নয়, ইঙ্গবন্ধ সমাজের সে প্রতিভূ। এঁরা দেশ-দেখা চোখ হারিয়েছিলেন বলেই দেশীয়তার প্রতি বিমুখ হতে পেরেছিলেন।

নিতান্ত কলকাতার কাছের মূল প্রাকৃতিক প্রচ্ছদেই যেখানে এমন অক্লজিম অপরিচয়ের হ্রদ, অনেক দূরের মফঃস্বল শহরের ‘অশিক্ষিত’ নারী-সমাজ, আর তাদের চাল-চলন, আচার-বিশ্বাস তো তখন আগাগোড়া বিপরীত হতে বাধ্য। এমন অবস্থায় নববধূকে দেখে খন্তরবাড়ির শিশুরাও মহাভাবনায় পড়েছিল,—এ ‘মেমসাহেব না মেয়েমাহুঘ!’ আর লিলিরও বিমুচতার অবধি ছিল না। কিন্তু এ-সব পার্থক্য কখনো বিরোধে আঘাতে তিক্ত হতে পারেনি;—কারণ উভয় পক্ষে প্রাণের যোগসূত্র ছিল প্রেম আর স্নেহের

প্রাণময় আধার,—ইন্দুভূষণ। কলে, পাড়ারগৈয়ে অশিক্ষিত সমাজেও লিলির মানসিক পুনর্বাসন অসম্ভব হ'ল না। “স্বস্তুরবাড়ির মেয়াদ শেষ করে লিলি যখন ফিরে গেল, তখন আর সে গল্পীশাস্ত্রে অনভিজ্ঞা বিবি-বউ নয়। লিলি তখন অনেক শাস্ত্রে ব্যাপ্তি লাভ করেছে। কার নামের বিষ জিহ্বা স্পর্শ করতাই যে চক্ষু ছুটি যায়, আর কার কাপড়ের আঁচলের বাতাসেই যে মাথায় অনন্ত নরক এসে ছমড়ি খেয়ে পড়ে, তা লিলি গড়গড় করে বলে যেতে পারত। স্বস্তুর সম্পর্কীয় সকলে প্রণয় হয়েও মামাখন্ডর যে কোন্ পাগে একেবারে অস্পৃশ্য তা সে না বুঝলেও জ্ঞানটা লাভ করেছিল। আবার যে নামের মহিমায় প্রতিদিন দুধভাত বরাদ্দ পাওয়া যায়, সেই স্বামীর নামও যে তাজা, তাও সে শিখে ফেলেছিল।”

কৌতুককর বাচনভঙ্গীর মাধ্যমে সংস্কার-অঙ্ক বাঙালিআনার এক জীবন্ত ছবি এঁকেছেন এখানে লেখিকা। তাঁর সহস্রতার স্পর্শে এ চিত্র কোথাও ব্যঙ্গ-বিদ্রূপ বা caricature-এ পরিণত হতে পারেনি। অথচ, এই সব অঙ্ক আচার-আচরণের ভেতরকার কৌতুকজনক অসংগতিও কোথাও ঢাকা পড়েনি। কেবল কিরিস্টিয়ানা নয়, অঙ্ক বাঙালিআনা-ও যে হাস্তকর, তার অসংজ্ঞাত ইঙ্গিত রয়েছে এখানে। জ্ঞানহীন ভক্তি বন্ধা, আর ঐতিহ্য-ভক্তিহীন জ্ঞান জীবন-প্রয়োজনের ক্ষেত্রে মৃত। প্রাচীন ঐতিহ্যভক্তির সঙ্গে নবায়িত জ্ঞানের পুনর্বাসনের মধুমঙ্গলময় ইঙ্গিত নিয়ে এই গল্প শেষ হয়েছে। অবশ্য দেশী কাক হয়ে বিদেশী ময়ূরপুঙ্খ ধারণের অসংগতির প্রতি কটাক্ষই রয়েছে বেশি,—গল্পের নামকরণও এই রস-কলক্ৰতি ঘোষণা করে।

কিন্তু বাঙালি নারীর ইংরেজি শিক্ষার ঐতিহাসিক কলক্ৰতি নিছক কৌতুককর নয় কিছুতেই। প্রারম্ভিক পর্ষায়ের অল্প-বিস্তর অসংগতি ও অসামঞ্জস্যকে ছাপিয়ে এদেশের নারী-জীবনে মানবিক মর্যাদাবোধের অকল্পনীয় সম্পদ সে বয়ে এনেছিল। আত্মপ্রসারেই মানুষের আত্মার মুক্তি। আর সে বিস্তারের জন্তে সকল সময়েই বৃহৎ বা মহৎ কর্ণের ক্ষেত্র অপরিহার্য নয়। মানুষের আত্মার প্রসার ঘটে অপরের মধ্যে, বহুর মধ্যে নিজের আত্মাকে ছড়িয়ে দিতে পারার ক্ষমতায়। উপনিষৎ বলেছেন,—“ন বা অরে পুত্রস্ত কামায় পুত্রঃ প্রিয়ো ভবতি, আত্মনস্ত কামায় পুত্রঃ প্রিয়ো ভবতি।”—পুত্র মার প্রিয়, কারণ পুত্রের মধ্যে মা তাঁর আত্মার একদাহস্ত শক্তিকে সজীব করে অহুত্ব করেন;—অহুত্ব করেন,—তাঁর দেহ দিয়ে ঐ নবীন প্রাণের আধার নতুন দেহ গড়ে উঠেছে,—তাঁরই দেহের বেদ-মাংস-অস্থিযজ্ঞ নিয়ে গড়ে উঠেছে ঐ মহৎ প্রাণের শরীর,—তাঁরই প্রাণের শিখা ঐ নতুন প্রাণে জীবনের তাপ আর উজ্জলতা সৃষ্টি করেছে। আসলে সত্যানের বধ্য দিয়ে অনন্যী নিজেকেই আবার সৃষ্টি করেন, নিজের আত্মার লীন আত্মার মাধুরীকে

পৃথক করে করেন আত্মদান। সব ভালবাসার,—মাগুনের সকল মুমুকুতার মূলগত সভ্য এইটি,—আত্মার বিস্তারেই আত্মার আনন্দময় পরিণাম।

আর আত্মার এই অপরিহার্য প্রসারের জন্তে প্রয়োজন আত্মার সংহতি,—পরিপুষ্ট আত্মজ্ঞান। যাকে বাড়িয়ে আমি বাড়ি,—তাকে না চিন্লে বাড়াব কি করে! তাই আমাদের ধর্মশাস্ত্রেরও নির্দেশ—নিজেকে জান,—‘আত্মানং বিদ্ধি’। ভারতবর্ষের নারী-সমাজ দার্ঘ্যদিন সংকর্ণতার অন্ধকারে নিমগ্ন ছিল; তার কারণ এ নয় যে, ভারতবর্ষে নারী চির-অন্তঃপুরচারিণী। তার কারণ, নারীর অশিক্ষা আর অজ্ঞানতা তাঁর কর্মক্ষেত্রে কেবলই সীমিত, দীনহীন করে তুলেছিল। যথার্থ জ্ঞানের অভাবে নারী তাঁর আত্মার স্বরূপ অহুত্ব করতে না পেরে হয়েছিল পুরুষের দেবাদাসী,—অন্তঃপুরের প্রেম-ব্রিঞ্চ পুষ্প অঙ্গন এই দৈত্যের কালিমালিপ্ত হয়ে হয়েছিল জীবনের অন্ধ কারাগার।

নারী-হৃদয়ের অন্ধ কারাগারে মুক্তির আলো নিয়ে এলো যুরোপের জ্ঞান-ভাণ্ডার,—তারই মধ্য দিয়ে ভারতবর্ষের নারী,—সেকালের বাঙালি নারী আত্মজ্ঞান লাভ করলো,—চিন্লে নিজেকে। ফলে তার জীবন দেওয়া-নেওয়ার সাধনাও হল বিচিত্র জটিল। পুরুষের জীবনে নারীর প্রতিষ্ঠা অন্নপূর্ণার সিংহাসনে,—সব দিয়ে সফল হতে পারার পূর্ণতাভেই তার সার্থকতা। কিন্তু পুরুষের জীবনে সেই যথার্থ মর্যাদার আসনে প্রতিষ্ঠা না পেলে নারীর জীবনে যা ঘটে, তা আসলে দানের নামে লুণ্ঠন। নারীর নতুন শিক্ষা তার আপন সত্তাকে বুঝতে শেখালে এবারে,—দান করা আর কেড়ে নিতে-দেওয়া এক কথা নয়। এই শিক্ষার দাক্ষিণ্যেই সে জে-নেছে,—অতদিন অজ্ঞানতার অন্ধকারে কেলে পুরুষ-প্রধান সংস্কার-অন্ধ সমাজ তাঁর মনের নিঃস্বতার ঘরে সত্যত্বের নামে ডাকাতি আর রাহাজানি করে ফিরেছে। রিক্তকে করেছে চূর্ণ,—নিজেকেও রেখেছে চির-অতৃপ্ত। এবারে ঘরে-পরে দুজনকেই বিনষ্ট হতে না দিতে নারী হল দৃঢ়পরিকর। নারীর লেখা বাংলা গল্পে তার কলত্রতি দুই নতুন না-জানা পথের সংকেত বয়ে নিয়ে এল। একদিকে সন্ত-সচেতন মন নিয়ে নিজের আত্মপরিচয়ের রহস্য সন্ধান,—যে রহস্য, জ্ঞানিজনেরা বলেছেন, দেবেরও অজ্ঞাত। সে এক অপার বিশ্বয়ের অচেনা মধুরিমার জগৎ বেন মুহূর্তে অনাবৃত হয়ে গেল! আর একদিকে রইল, সেই নবজাগৃত মর্যাদাবোধের আকাঙ্ক্ষার উৎকর্ষিত ব্যক্তিত্বের দৃঢ়-প্রবর জ্যোতি। ‘সিঁথির সিঁদুর’ গল্পে শাস্তাদেবী নারী-হৃদয়ের এই অজ্ঞাতপূর্ব জগতে প্রবেশাদিকার ফিরেছেন বাংলাদেশের গল্প পাঠককে।

হুমায়ূ জীবনের উৎকর্ষা-উন্ন্যাসে উজ্জ্বল, দৃষ্ট নিয়ে সমাগত-প্রায় বিবাহ-চিন্তার নিভৃত মধুর স্বরূপ অঙ্গন করে গল্পের নারিকা সাগরিকা তার ডায়েরিতে লিখেছে,—“উনি ভ্রমেন বলে। আমি কারুর কাছে কোনদিন উনি বলিনি, কিন্তু কথাটা যে আমার

কেবলই বলতে ইচ্ছে হয়; মুখে বলতে যখন বাধে তখন কলমের মুখে তোমার [ডায়েরি] কাছেই বলে যাচ্ছি। আনন্দ হচ্ছে কি না কেউ যদি আজ আমায় জিজ্ঞেস করে, তার উত্তরে যে আমি কি বলব, তা আমি নিজেই খুঁজে পাচ্ছি না। আমার সমস্ত মন কিসে যে ভরে উঠেছে, সে কি সাগরের জল, না স্বর্গের সুখ, তা আমি জানি না। দুঃখ আমায় বানেক মত ভাসিয়ে নিয়ে যাবে, না, সুখের অতল তলে আমি ডুবে যাব, তাও বলতে পারছি না। কিন্তু মনে হচ্ছে ধূপারতির মাঝখানে সন্ধ্যায় মন্দিরে যেমন দেবতার বিগ্রহ আবছায়া আবছায়া দেখা যায় তেমনি যেন আমার সমস্ত সুখ-কল্পনার ছায়া-লোকের মাঝখানে কার মুখোজ্জ্বলি ধীরে ধীরে ফুটে উঠবে। এই যে-জগতে আমি খাই-দাই, ঘুরি-ফিরি, সে-জগৎটা যে ঠিক তেমনই মাটির ধরণীর মত থাকবে, এটা মানতে আমার ইচ্ছে করছে না! জানি, পৃথিবীটা আমার জন্তে এক নিমিষে বদলে যাবে না, কিন্তু আমার মনোলোকে যে নূতন জগতের সৃষ্টি হবে তার আশাতেই আমি উৎফুল্ল হয়ে উঠেছি। কিন্তু, ভয় হচ্ছে, ছায়া-লোকের করনা হয়ত ছায়ার মতই মিলিয়ে যাবে।”

নারী-মনের গোপন কক্ষে প্রবেশাধিকার লাভের এই স্বাভূত বাংলা সাহিত্যে অপূর্ব। বাঙালি-কন্নার চিরাবহ সামাজিক বিবাহে এ-ধরনের অসুভব একেবারে দুর্লভ হয়ত ছিল না। অর্থাৎ, ‘গৌরোদানে’র যুগে বালিকা কন্নার অশুভকরণ হয়ত পুলকের চেয়ে ভয়েই ছেয়ে যেত বেশি,—কিশোরীর বিবাহ-প্রথা যখন চালু হয়েছে, তখন থেকে হয়ত কিছু ভয়,—কিছু পুলকে কম্পিত-রোমান্তিক হয়েছে নারীর অসংজ্ঞাত চেতনা। কিন্তু তার অ-সচেতন মনে সে-অসুভব যেমন ছিল অস্পষ্ট, তেমনি তার প্রকাশও ছিল অসম্ভব। নতুন যুগে শিক্ত নারীর আত্ম-অস্বীকৃতি বচন-সৌম্য পক্ষে অস্পষ্ট গোপন অসুভূতিকে দিয়েছে অনির্বচনীয়তার স্বাদ। নারীর চোখে নারীর সংজ্ঞাত গোপন মনকে দেখতে দিয়েছে এই শ্রেণীর গল্প।

তারপরে ধাপে ধাপে চলেছে বিবাহিত জীবনের দৈনন্দিন অভিজ্ঞতার নির্মোহ মোচন;—নারীব্যক্তিত্বের অমর্যাদা ও পরাভবে দিনে দিনে হয়েছে সে অসুভবের রক্ত-স্নান। সাগরিকার পক্ষে অসহ্য হয়েছিল আত্মার সে অপমান।—তাই, স্বামীর ঘরে নিজের প্রতিদ্বন্দ্বিনী যাকে দেখেছিল,—একদিন যখন জানতে পারলো সে আসলে স্বামীর রক্তিতা,—সেদিন স্বামীর সামনে সিঁথির সিঁড়র মুখে হাতের নোয়া খুলে কেলে প্রকাশ দিবালােকে সে বেরিয়ে এল মস্ত বড় ধনী-মানী স্বপ্নরঘর থেকে। ঠাকুরঝি রাগ করে লিখেছিল,—“...এইটুকু জেনো যে, যার কলক অমন স্বচ্ছন্দে রটিয়ে তেজ দেখালে, যার অপমানের কথা একবার ভাবলে না, যার মুখের দিকে একবার তাকালে না, সে তোমারই

স্বামী, তোমারই সর্বস্ব। তার অপব্যয়ে তোমারই সবচেয়ে বড় অপব্যয়। সত্যী মেয়ে স্বামীর এমন অপমান করে না।”

সাগরিকা তার ডায়েরিতে লিখেছে,—“ভাবছিলাম ঠাকুরঝিকে লিখি—আমার স্বামী কোথায় যে তার মান রাখবে? থাকলে যে তুষের আগুনে গুড়োলেও তার মানের গায়ে ছুঁচ কোটাতে দিতাম না।”

অধিকারের সহজ মর্যাদা পেতে পারলে তবেই দান তার মহিমাময় যথার্থ মূল্য অর্জন করে, এই সত্যের সার্থক বাঞ্ছনা নিয়েই গল্পের অবসান হয়েছে। একই ধরনের আর একটি সফল গল্প রয়েছে ‘পিতৃদায়’,—যদিও তার দেহ-অবয়বের মত টাঁজিক বুনন-ও আরো পিনক সংহত;—তার অবসান ঘেন নাটকীয়তাময় তীব্রতায় ভরা। এক দরিদ্র-কন্ডাকে ভালবেসে বিয়ে করেছিল এক রক্ষণশীল ধনি-পরিবারের বুদ্ধিদীপ্ত সন্তান অরুণ। কিন্তু পারিবারিক নিয়মভঙ্গ ও মর্যাদা হানির অভিযোগে পুত্র গৃহচ্যুত হল,—বধু অলকাও স্বামিহীন স্বত্ত্বগৃহে দয়ার অন্ন দুমুঠো খেয়ে বাঁচতে চাইল না,—কিরে এল পিতৃগৃহে। দারিদ্র্যের মধ্য পড়ে অরুণ প্রেমের প্রতি,—প্রেমাস্পাদা পত্নীর প্রতিও বিমুখ হল। অবশেষে একদিন যখন পিতার দাক্ষিণ্য আবার সে কিরে পেল,—তখন ছুটে এল অলকাকে ঘরে কিরিয়ে নিতে। কিন্তু অরুণ পিতার ক্ষমা পেয়েছে, তাই বলে অলকা তো ‘পিতৃদায়’ মোচন করতে পারেনি।—অর্থাৎ ধনিগৃহের উপযোগী বসন-ভূষণে সজ্জিত হতে পারেনি আপন পিতার অর্থে। অথচ এই কারণেই আসলে ঘটেছিল তার অত নিষাভন। তাই-সে স্বামিগৃহে কিরে যেতে চাইল না,—স্বামীর দেওয়া অলঙ্কার দিলে কিরিয়ে। যে প্রেম দুঃখের অগ্নি-পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হয়নি, স্বখের দিনে তাকে বিলাসের সামগ্রী করে তোলার অপমান বরণ করতে পারে না এ কালের আত্মজ্ঞান-দীপ্তা নারী,—কারণ সে-পথে আত্মার প্রসার যে রুদ্ধ হয়,—হয় সংকীর্ণ।

ইংরেজের শিক্ষা আরো বিচিত্র পথে মুক্ত—প্রসারিত করেছে আমাদের মনকে; নারীর পাতিভ্য সম্পর্কিত অন্ধ সংস্কারের মূলেও করেছে কুঠারাবাত। রবীন্দ্রনাথের ‘বিচারক’ গল্পের পরে ‘ভারতী’গোষ্ঠীর লেখকদের মধ্যেও তথাকথিত পাতিভ্যের প্রতি নতুন মমতাময় বিচার-বুদ্ধির বিচিত্র বিকাশ লক্ষ্য করা গেছে। আর শরৎচন্দ্র এই জীবনদৃষ্টিকে টেনে নিয়েছেন বহুদূর মুক্তিদগন্তে। অতএব এ-কিছু নতুন কথা নয়। এমন কি বারবনিতার অপাপ-বিদ্ধা কন্ডার পক্ষে পূজার ফুলটির মতই দেবমন্দিরে প্রতিষ্ঠালাভের চিত্রেও অভিনবতা না থাকতে পারে, কিন্তু ‘হনন্দা’ গল্পের হনন্দা নারীপ্রেমের,—নারী-ব্যক্তিত্বের মুক্ত মূর্তির আবরণ মোচন করেছে এক অকল্পনীয় অভিজ্ঞতার জগতে।

মাধবপুত্রের একমাত্র-পৌত্রসর্বস্ব বৃদ্ধ জমিদার অযাচিত পরিবেশে এক বারবনিতার

তিন বছরের কুসুম-কোরক কন্ঠার লালনের দাবিদ্ব নিয়চ্ছিলেন। কালে কালে সে বৃদ্ধের অন্তরে নাতিনীর রেহ-মর্ধাদার আসনটিতে স্বাধিকারে প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল। একদিন বৃদ্ধের নাতি শংকরপ্রসাদের হৃদয়-গভীরেও দেবীর সিংহাসন পেয়েছিল সে। তাই সর্বস্ব ত্যাগ করতেও বাধল না তার,—বৃদ্ধ দাদামশায়ের মৃত্যুশয্যার পাশে বসে প্রতিজ্ঞা করতে বাধল না,—সারাজীবন ধরে নিজের হৃদয়ের খেত পল্লটিকে স্বেচ্ছাকৃত ত্যাগের ছুরি দিয়ে কুচিকুচি করে কাটবে,—তিলে তিলে,—দিনে দিনে,—যতদিনে না রক্তাক্ত সে হৃদয় মৃত্যুর অন্ধকার সমুদ্রে তলিয়ে যায়। দাদামশায়ের মৃত্যুর আগে সে জেনেছিল তার আত্মপরিচয়,—জেনেছিল শংকরের প্রাণের পবিচয়ও! আর জেনেছিল,—দাদামশায়ের মুখে সুনন্দার পরিচয় পেয়েও দাদামশায়ের উপদেশ শংকর মানতে পারেনি। অত যে পেয়েছে,—সব পেয়ে সে কি সব দিতে পারে না! সুনন্দা তাই দিয়েছে,—সব পেয়ে সবেবও বেশি দিয়েছে। নারী-শিল্পীর হাতে নারীমনের সেই অতলাস্ত রহস্ত-সমুদ্রের গভীরে প্রবেশ করতে করতে বিশ্বয়ে বিমূঢ় হতে হয় মাঝে মাঝে। বিশেষ করে সুনন্দার চেতনার অক্ষসাগর মন্বন-করা জোর করা মুখের হাসির রহস্ত-পরিচয় আবিষ্কার করে।

আর এই অভিনব নবীন নারী-মনোরূপায়ণের সাধনায় লেখিকা তাঁর গল্পের theme-এর মত গল্প-শরীরের scheme সম্বন্ধেও সচেতন ছিলেন। বাংলা সাহিত্যের মহিলা-গান্ধিকদের মধ্যে এমন পরিচ্ছন্ন আঙ্গিক-চিন্তা এর আগে চোখে পড়ে না বড় একটা। শাস্তাদেবীর গল্প নিছক বর্ণনা নয়,—কিংবা নারীহৃদয়ের গল্প বলার সহজ আর্টও এ নয়। প্রতিটি গল্পের রূপ শিল্পীর পরিচ্ছন্ন চিন্তার ফল। কোনো গল্প প্রকাশিত হয়েছে ডায়েরি-র আকারে (‘সিঁথির সিঁদুর’)—কোনোটির গল্প-শরীর চিঠির অবয়বে গা’খা (‘সুনন্দা’), ‘পিতৃদায়’-এর মত যে-সব গল্প কাহিনীর আকারে বিগত, তাতেও স্মৃতি এবং স্বকল্পিত বাক-রীতি বখাযোগ্য effect সৃষ্টি করেছে; ‘ময়ূরপুচ্ছ’এর উদ্ধৃত বিভিন্ন অংশ একথার স্টাইল প্রমাণ। কলে, নারীবৃত্তির সহজাত emotion-এর অতিক্ষীতিকে হুচিস্তিত সংঘর্ষে নিরহিত করা যে পরিমাণে সম্ভব হয়েছে, শাস্তাদেবীর গল্পের আর্ট-কর্ম হয়েছে, ততই দৃঢ়—প্রাক্কল। স্থান স্থানে স্বভাব বশেই আবেগ যখন অনাদ্যাস মুক্তি পেয়েছে, তখন কাব্যগদ্য ভাষণকে কেমন যেন অতি-কাব্যিক মনে হয় :—সুনন্দার বর্ণনা প্রসঙ্গে শিল্পী বলেছেন,—“গানের রং তার শাঁখের মত শাদা; রক্তের লেপ তাতে বড় দেখা যেত না। কোন্ গোপন গভীর দুঃখে এই জলদেবীটি তাঁর রহস্তময় জলরাভ্যে বুকের ভিতর থেকে উঠে এসে দিতক ধরণীর এই নিরালা কোণটিতে একলা ভোরের বাতাসে তাঁর বেদনার তার লব্ধ করে যেতেন, তা হালুবে দেখলে বুঝত কি না কে জানে?”—শিল্পীর

পক্ষে এ বর্ণনা যেমন অক্লেশ-সাধ্য নয়, পাঠকের পক্ষেও এর আবেদন তেমনই নয় কাল্পনিক।

এ ধরনের অতিকাব্যিকতা কিছু কিছু থাকলেও শাস্তাদেবীর সার্থক গল্পগুলি তাদের বিন্দু স্থিতির প্রাচুর্যে রসমধুর হয়ে আছে,—আর ‘হনন্দা’ সেই গল্পেরই একটি। প্রারম্ভিক অতিকাব্যিকতার এক-আধটু ক্রটি তার অপরূপ শিল্পশৈলীর পরিণামী আবেদনের ওপরে ধূলি নিক্ষেপ করতে পারেনি। কেবল গভীর-গভীর বিষয়ে নয়,—ছোটখাটো মিষ্টি গল্পও লিখেছেন শাস্তাদেবী ;—নিছক গল্প বলার গুণেই যারা মিষ্টি। ‘বধুবরণ’ সংকলনের ‘ফুটকি’, ‘ভুটকি’ প্রভৃতি এই ধরনের সার্থক নিদর্শন। বাক্যরীতি ও বিস্তারের সম্ভাবনাকাল্পনিক ‘ফুটকি’র মত সাধারণ গল্পকেও একটি সার্থক গল্প করে তুলেছে।

এঁর গল্প সংকলনের মধ্যে আছে—‘উষনী’ (১৩২৬ সাল), ‘সিথির সিঁদুর’ (১৩২৭), ‘বধুবরণ’ (১৩৩৮), ‘পথের দেখা’ (১৩৫১), ‘দেয়ালের আড়াল’ (১৩৫৮) ইত্যাদি।

সীতাদেবী

গল্পের চেয়ে উপন্যাসের প্রতিই সীতাদেবীর প্রবণতা ছিল বেশি ;—যেমন শাস্তাদেবী উপন্যাসের তুলনায় গল্প বেশি লিখেছেন,—সংখ্যায় এবং গুণেও। সীতাদেবীর গল্পগুলো আসলে ছোট উপন্যাস না হলেও আকারে বড়। আর সে বড়ত্বের মধ্যে ছোটগল্পের সংহতির চেয়ে উপাখ্যানের বিস্তার ছিল বেশি। অনেক জটিলতা, অনেক বৈচিত্র্য-ভরা জীবনের অভয় সম্পূর্ণ ঔপন্যাসিক রূপ নেই তাঁর গল্পে কোথাও ; তবু একটি-দুটি জীবনের দু’একটি episode-কেও অনেক ছড়িয়ে খুঁটিনাটি বিস্তারিত করে বলেছেন। কলে, গল্প জমে উঠেছে,—দুটি-একটি খুব রস-স্নিগ্ধ গল্প! তা ছাড়া আরো অনেক কল্পটিই সরস উপাখ্যান বা tale-এর পরায় অতিক্রম করতে পারেনি।

সীতাদেবীর ঐ সব গল্পে ঠিক সমকালীন নারীজীবন-সমস্যার কোনো বিশেষ ছায়াপাত ঘটেছিল, এমন কথা বলবার উপায় নেই। তাহলেও, তাঁর প্রায় প্রত্যেকটি সার্থক গল্পই নিজেকে হারিয়ে-খুঁজে-পাওয়া চিরন্তন নারীর আত্ম-উন্মোচনের কাহিনী। রূপকথাধর্মী গল্প ‘আলোফুল’ আসলে নারী-জীবন-বাসনার সার্থক সংকেত-বহ। গল্পের শেষে অরূপবাণী আলো-কে জিজ্ঞেস করেছিলেন,—“...তোমার এত দুঃখের ধন ত তোমার কাছে রইল না, সে ত পরে নিয়ে গেল।” আলো বলেছিল, “পরকে দিতে পেরেছি বলেই ত আমার দুঃখও সার্থক হয়েছে।”

‘দুঃখহৃৎ লক্ষ ধারায়’ যে নারী ‘দলিত ব্রাহ্মণ সম’ আপন হৃদয় নিঃক্ষেপে তালবাসার বেকোতে চিরদিন অঞ্জলি রচনা করে চলেছে,—সেই ‘শান্তা’ সীতাদেবীর

সকল গল্পের নায়িকা। ‘আলোর আড়াল’ গল্পে এক আশ্চর্য কান্তিমানে রূপ-তৃষ্ণাতুর জমিদার যুবকের আকস্মিক অন্ধতা, কুংসিং-রূপা মলিনার সঙ্গে তার বিবাহ,—কুরুপার, অসাধ্য-সাধনের দৃঢ় ব্রত, অবিচল প্রাণের পাণ্ডে নবজীবনের অমৃত পান করে অন্ধস্বামীর চরিতার্থতা,—পুনরায় তার চক্ষুলাভ ও কুরুপার প্রতি যুগাকৃষিত দৃষ্টিক্ষেপ,—মলিনার স্বামিগৃহত্যাগ এবং অন্ধ হাসপাতালে সেবিকার কর্মগ্রহণ,—সেখানে পুনরায় চক্ষুহীন স্বামীর সঙ্গে স্থায়ী মিলন,—গল্পের কথাবস্তু এইটুকুই।

পুনর্মিলনের সেই অল্পভব ব্যক্ত করে মলিনা বলেছে,—“কিন্তু ওগো, চিরকাল আমার ত ফুলের সঙ্গে কাঁটা গাথা রইল। তিনি আমার জন্তে চোখ দিলেন, আর আমি তাঁর সেই ব্যথার মধ্যে আমার হারা আনন্দকে ফিরে পেলুম। এ যে সাপের মাথার মণি। বিধে গা জ্বলে গেল, কিন্তু মণির আলোয় সে দুঃখকেও যে না ভুলে পারলুম না।”

গল্পেরও শেষ হয়েছে এইখানে। আর সীতাদেবীর গল্পের ভাব-বিষয়ও এখানে সার্থক পরিস্ফুট হতে পেরেছে,—সব দিয়ে সব হারিয়ে বসে থাকার, অথবা অনেক হারিয়েও অনেক পাওয়ার আনন্দ-বেদনার অতল-পাথার থেকে নারী-হৃদয়ের রহস্ত-গোপন হ্রস্বভিটুকু আহরণ করে এনেছেন,—‘চোখের আলো’ আর ‘আলোর আড়াল’ দুটি গল্পে এই দুই সত্য যথাক্রমে প্রতিফলিত হয়েছে।

প্রকাশশৈলীতে শাস্তাদেবীর হুচিস্থিত রূপ-বিশ্বাসের আকাঙ্ক্ষা নেই এঁর রচনায়,—নারী-হৃদয়ের সহজাত অবগম্যতাও উচ্ছ্বসিত হতে পারেনি কোথাও। একটি নিরাবেগ মমতা-স্নিগ্ধ নারী-ব্যক্তিত্বের লালনে গল্পগুলিতে অতিকাবিকতা-রহিত নাতিমূহ কবিতার সৌরভ যেন ছড়িয়ে আছে। প্রকাশের এই বৈশিষ্ট্য যেখানে নিরবচ্ছিন্ন সচ্ছন্দ গতি পেয়েছে,—সেখানেই গল্প-বলা হৃদয় হয়েছে।

সীতাদেবীর গল্প সংকলনের মধ্যে রয়েছে—‘বজ্রমণি’ (১৩২৬), ‘ছায়াবীথি’ (১৩২৬), ‘আলোর আড়াল’ ইত্যাদি।

শৈলবালা ঘোষজায়া

শৈলবালা ঘোষজায়া (১৮৯৪) শাস্তা ও সীতাদেবীর মতই ‘প্রবাসী’ পত্রিকার মাধ্যমে সাহিত্যিক প্রতিষ্ঠা অর্জন করেন। ‘প্রবাসী’র গল্প প্রতিযোগিতায় ১৩২২ বাংলা সালে ইনি পুরস্কৃত হয়েছিলেন। তাঁর চাকল্যাকর উপন্যাস ‘সেখ আন্দু’-ও একই বছরের ‘প্রবাসী’ পত্রিকায় প্রকাশিত হয়েছিল। শৈলবালার প্রতিষ্ঠা তাঁর কলাকুশলতার বৈশিষ্ট্যে নয়, বৈশ্ববিক দৃষ্টির দুঃসাহসিকতায়। ‘সেখ আন্দু’ উপন্যাসে তার চরম প্রকাশ মুসলমান ভ্রাইভার এবং হিন্দু মনিব-কন্ডার প্রণয়-কাহিনীর মাধ্যমে।

দৃষ্টিভঙ্গীর এই দুঃসাহস তাঁর গল্পে তেমন প্রখরভাবে প্রতিফলিত হয়নি। কিন্তু তথাকথিত অস্বাভাবিক, দরিদ্র, অশিক্ষিত মানুষের দেহ-মন-চরিত্রের অনগন্য দুর্বলতার প্রতি লেখিকার মানবিক সহৃদয়তার পরিচয় গোপনও থাকেনি কোথাও। ‘আয়েসা’ গল্প এই তথ্যের শ্রেষ্ঠ নিদর্শন। তাছাড়া ‘মনীষা’, ‘আদেশ পালন’, ‘রুদ্ধকান্ত’ ইত্যাদি গল্পেও অবনমিতের প্রতি তাঁর তপ্ত সহানুভূতির স্পর্শ জীবন্ত। কিন্তু লেখিকার দৃষ্টিতে যে দুঃসাহস ও অভিনবতা ছিল, সৃষ্টিতে তার উপযুক্ত শৈল্পিক পরিণতি ছিল না। তবু তাঁর এই সহৃদয় জীবন-চিন্তন পরবর্তী কালের বাংলা সাহিত্যকে বহুল প্রভাবিত করেছিল। এই কারণে বাংলা ছোটগল্পের ইতিহাসে শৈলবালা অবশ্য উল্লেখনীয়। এঁর গল্প সংকলনের মধ্যে আছে,—‘আড়াইচাল’ (১৯১৯), ‘মনীষা’ (১৯২০), ‘অকাল-কুম্ভাগুর কীর্তি’ ও ‘স্বতিচিহ্ন’ (১৯২২), ‘রুদ্ধকান্ত’ (১৯৩৪) ইত্যাদি।

প্রভাবতী দেবী সরস্বতী

কথাসাহিত্যের ইতিহাসে প্রভাবতী দেবী সরস্বতী (১৯০৫-১৯৭২) বহু-প্রজ্ঞ। তাঁর রচিত উপন্যাসের সংখ্যা শতাধিক। ছোটগল্পও রয়েছে অগণ্য; কিন্তু রচনার বিস্তার সর্বত্র বৈচিত্র্যের আকর হয়নি। প্রভাবতীর ব্যক্তিত্বের মূলে আছে সহজাত আবেগের স্বতঃস্ফূর্তি ;—ইমোশন্-এর গাঢ়তার চেয়ে তাতে সেন্টিমেন্ট-এর বহমানতাই বরং বেশি। আর মোটামুটি বিশ্বাসটিও একমুখী। বিশেষ করে নারী জাতির ওপরে রক্ষণশীল হিন্দু সমাজের রূঢ়তার আঘাত-চিহ্নকেই বেদনা-ঘন সেন্টিমেন্টাল রূপ দিয়েছেন তিনি। এটুকুই প্রভাবতী দেবীর গল্প লেখার সুস্পষ্ট motive.

ফলে প্রট্-এর বাস্তবতা বা সংগতির প্রতিও লেখিকা সচেতন থাকেন নি সর্বত্র। কি ঘটে, বা কি ঘটতে পারে, সিচুয়েশন্ সৃষ্টির কালে সে-বিষয়ে শিল্পী অনবহিত থাকেন,—অনেক সময়ে হয়ত স্বেচ্ছাবশেই। কারণ সমাজ-নিপীড়িত নারীদের পরিণামী রূপ অঙ্কনই তাঁর উদ্দেশ্য। দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘শুভা’ গ্রন্থের ‘শ্রী’ গল্পের কথা বলা চলে। এই সংকলনে গল্পগুলো সব নামহীন,—অবশ্য প্রথম গল্পটি পড়লে বোকা যায়, ঐটিই গ্রন্থ-নামের আকর। তা ছাড়া প্রত্যেক গল্পেই একটি করে তরুণী নায়িকা রয়েছে,—সমাজ-লাঞ্ছিত। সেই নায়িকার নামেই গল্পের নাম করছি। ধনিগৃহের নিঃস্ব কৈবর্ত কির মেয়ে শ্রী ; প্রভু-পুত্র ললিতকে সে ভালবেসেছিল,—কারণ ললিত তার ওপরে নিষ্ঠুর অত্যাচার করত শিশু বয়সে,—প্রহার করত নির্মমভাবে ! অভিজাত ব্রাহ্মণ সমাজের অমানুষিক বিমূঢ়তায় শ্রী’র বাধাহত জীবনের পরিণাম বর্ণনায় গল্পটি শেষ হয়েছে। অথচ বর্ণনাক্ষেপে মূল প্রট্,—অর্থাৎ, শ্রীর প্রতি ললিতের প্রণয়-কথা, অথবা পরবর্তী লালনার কাহিনী,—

কিছুই বিখ্যাত হয়ে ওঠেনি। ‘হারাপোষ্য’ সংকলনের প্রথম গল্প ‘হারাপোষ্য’। তার সম্বন্ধে একই কথা,—পিতা ও ভ্রাতার রক্ষণশীলতা-জনিত অত্যাচারের ঝেঁঝি ও পরিণতি আঁকা হয়েছে ইতি-র জীবনে,—অষ্টাদশ শতকের যুগসন্ধির অন্ধকার লয়েও তা কখনো সত্য হতে পারত না। এ-রকম অসম্ভবের পটভূমিতে বোনা গল্পের সংখ্যা প্রভাবতীর কম নয়। তবে ঐ সব গল্পের theme-এ সেকালের পক্ষে দুঃসাহসিকতার ছাপ রয়েছে। ওপরের গল্প দুটির কথা ছেড়ে দিলেও, ‘পাকের ফুল’ গল্পে কুলভাগিনী মাতার কঠোর প্রতি মমতায় রক্ষণশীলতার পাবাণভার বিমোচন, অথবা ‘দান প্রতিদান’ ও ‘শেষের দিকে’ গল্পে বিবাহিতা ব্রাহ্মণ-কঠোর প্রতি যথাক্রমে সাহা ও মুসলমান যুবকের মহিমাময় প্রণয়-কথা যে সহৃদয়তা ও শ্রদ্ধার সঙ্গে লেখিকা চিত্রিত করেছেন, তাতে প্রবল দুঃসাহসিকতার পরিচয় রয়েছে। এসব ক্ষেত্রে প্রভাবতী দেবী শৈলবালা ঘোষজায়ার সঙ্গোত।

এই দৃষ্টিভঙ্গীর দাঁটাই প্রভাবতীর গল্পের শ্রেষ্ঠ মূল্য। নইলে আঙ্গিক-সিন্ধু ছোটগল্প তিনি লেখেননি; কিংবা লেখার সচেতন কোনো প্রবণতাও নেই। বরং অজ্ঞাতে যখন ছোটগল্পের সম্ভাবনা দেখা দিচ্ছে, তখন গল্পের পরিণতিকে শেষ হয়ে যাওয়ার পরেও টেনে সমাপ্ত করবার প্রয়াসও দুর্বল নয়। ‘দিদি’ গল্পে একটি ব্রাহ্মণ জমিদার বংশের একমাত্র যুবতী বিধবা কন্যা আর আহুতপরিজনহীন অসহায় জাত-বোষ্টম কীর্তিনিয়া কিশোরের স্নেহ-সম্পর্ক যখন অমর্ত্য মধুরিমায় নিবিড় হয়ে উঠেছে;—তখনই সমাজের নির্মম ঝগড়াঘাত তাদের বিচ্ছিন্ন করেছে। বৃন্দাবনের সেই বিদায় দৃশ্যে ক্ষণ হলেও একটি ছোটগল্পিক পরিণাম সংহত হয়ে উঠেছিল,—কিন্তু এর পরেও লেখিকা গল্পকে আরো টেনেছেন,—অনেক ঘুরিয়ে ফিরিয়ে ভবানীর দেশের স্টেশনে এসে বৃন্দাবন স্মৃতিবরণ করেছে রক্ত বমি করে। শেষ অংশের সঙ্গে শরৎচন্দ্রের ‘দেবদাস’ উপন্যাসের সাদৃশ্য রয়েছে;—তবে শিল্পি-হৃদয়ের উজ্জ্বল আরো বেশি sentimental।

বস্তুতঃ রূপ-সিন্ধু ছোটগল্প লেখেননি প্রভাবতী,—উপাখ্যান বা গালগল্প বলেছেন। তাহলেও, শিল্প-কৃতিত্বের উজ্জল খার্বা না পেলেও, হৃদয় হয়েছে তাঁর অনেক গল্পই;—আর সে কেবল নারী-প্রাণের নিভৃত আবেগের সহজ স্মৃতির কল্যাণে। এই আবেগের একটি অথও আবহ ধরা রয়েছে ‘সাগরপারের চিঠি’ গল্পে। কুলদেবতার পূজা-প্রসঙ্গীয় পারিবারিক নিয়ম লঙ্ঘনের কলে একটি যুবকের জীবন কি করে সর্বস্বান্ত হয়ে গেল প্রাণমনে—সেই সঙ্গে আর একটি নারীও হল বিড়ম্বিত, তথা বর্ধিষ্ণু সেই পরিবার নির্বংশ, ভস্মীভূত হয়ে গেল,—প্রভাবতীর গল্পের সেই চিরন্তন theme নিয়ে এ-গল্পও লেখা হয়েছে। চিত্রের আকারে লেখা গল্পটির স্তম্ভ:—“অনেক কাল পরে তোমার

পত্র লিখতে বসেছি সুপ্রিয়া,—জানিনে, এ পত্র তোমার কাছে গিয়ে পৌঁছাবে কি না। কোথায় তুমি আজ আছ, কি রকমভাবে জীবিকা নির্বাহ করছো। আমি সে সব আজ জানি নে। এগার বৎসর আগেকার যে ছবিটি আমার মনে জাগছে, সেই দিনটি মনে করে আজ তোমায় পত্র লিখতে বসেছি।”

“আজ এতদূরে সাগরপারে এসেও দেশের কথা ভুলতে পারিনি সুপ্রিয়া, এই প্রাচুর্যের মধ্যে থেকেও আমার মন সেই দরিদ্র গ্রামের জন্ত কাঁদে। বিশ্বাস তুমি করবে না শানি, জোর করে বিশ্বাসও আমি করাতে চাইনে, আমার মনে আজ যত কথা জাগছে অসংকোচে বলে যাব।”

সব কথা বলা শেষ হয়ে গেলে গল্পের চিঠি শেষ হয়েছে,—“... সে ছিল সকলের স্ত্রীশ্রী—কিন্তু আমার কাছে ছিল কেবল প্রিয়া।

“আমার প্রিয়ার হাতে এ পত্র পৌঁছাবে, এ ভরসা আমার নেই। তবু দিচ্ছি—এ আমার সাক্ষ্য—বিরাট শাস্তি!

“যদি এ পত্র তোমার হাতে গিয়ে পড়ে, তুমি, পড়ো, একটিবার পড়ো প্রিয়া! একটিবার এ হতভাগ্যের কথা মনে করো, পারো যদি এ হতভাগ্যের উদ্দেশে দুটি কৌটা চোখের জল উপহার দিয়ে!

“আর যদি না যায়—

“এ পত্র প্রিয়াকে খুঁজে বেড়াবে লোকের ঘরে ঘরে, তার পরে নেবে এ সমাধি!

“বিদায়—আর লিখ না। রাতের নেশা—কিন্তু এই আমার সাক্ষ্য।”

হতে পারে, নিছক নারীচিত্তের sentiment,—কিন্তু এমন প্রাণ-নিউড়ানো sentiment-এর আকর্ষণ পাঠকের প্রাণকে দোলায়িত করে তোলে,—সহস্র. সহস্রের সেই অনতিগভীর দোলায়মানতাই প্রভাবতীর গল্প-রসের উৎস।

এঁর গল্প-সংগ্রহের মধ্যে আছে ‘হারাগো স্মৃতি’, ‘পাকের ফুল’, ‘লক্ষী প্রতিষ্ঠা’, ‘ভূতা’ ইত্যাদি।

২। রবীন্দ্র-নিরপেক্ষ গল্প-শিল্পী

(ক) সাহিত্য পত্রিকা : সুরেশচন্দ্র সমাজপতি

বাংলা ছোটগল্পে যে অর্থে ‘ভারতীয় আসর’ বিশেষ তাৎপৰ্যপূর্ণ, ঠিক সেই অর্থেই ‘সাহিত্য’-পত্রিকার একটি পৃথক আসর ছিল, এমন কথা জোর করে বলবার উপায় নেই। তাহলেও ‘সাহিত্য’-রও ছিল একটি সংহত গোষ্ঠী। ‘ভারত’ পত্রিকা-কে-কালে প্রগতিশীলতার গৌরব অর্জন করেছিল, তার সমন্বয়ে ‘সাহিত্য’ পত্রিকার ব্যাপ্তি ছিল

রক্ষণশীলতার জন্তে। স্বতন্ত্র কলেবরে এবং শুরু থেকেই স্বরেশচন্দ্র সমাজপতির সম্পাদনায় সাহিত্য পত্রিকা প্রথম আত্মপ্রকাশ করে ১২৯৭ বাংলা সালের বৈশাখ মাসে। এর পূর্বরূপ ‘সাহিত্য-কল্লক্রম’ নামে (১২৯৬, শ্রাবণ-চৈত্র) নয় মাস প্রচলিত ছিল। শেষোক্ত পত্রিকার সপ্তম সংখ্যা থেকেই সম্পাদনার দায়িত্ব গ্রহণ করেছিলেন সমাজপতি মহাশয়।

প্রথম সংখ্যা ‘সাহিত্য’ পত্রিকার (১২৯৭) সূচনায় সম্পাদক আক্ষেপ করেছিলেন,—
 “এখন চিন্তার স্রোত পরিবর্তিত হইয়াছে। প্রাচীন যুগের লেখকগণের মতের সহিত প্রায়ই বর্তমান নবীন যুগের শিক্ষিত যুবকগণের মতবিরোধ উপস্থিত হয়; কিন্তু দুঃখের বিষয় এই, সাহিত্যের প্রশস্ত ক্ষেত্রে তাহার মীমাংসা হয় না।”—এই মতবিরোধের নিরসন করে “প্রাচীন ও নবীন মতের সম্মিলন”—ই পত্রিকার উদ্দেশ্য বলে ঘোষিত হয়েছিল দ্বিতীয় বর্ষের প্রথম সংখ্যায়। তাহলেও রক্ষণশীল হিন্দু মনোভাবের অহুসরণে ‘ভারতী’-গোষ্ঠী, তথা রবীন্দ্রনাথ ও ঠাকুরবাড়ির বিরুদ্ধ সমালোচনায় অগ্রণী হয়েছিলেন এই পত্রিকার কর্তৃপক্ষ। এই বিরূপতার যথাযথ বিচার বর্তমান প্রসঙ্গের বহির্ভূত। তবে এ-কথা স্বীকার করতেই হয়, এই বিরুদ্ধতা সর্বাংশেই অকারণ ছিল না;—অর্থাৎ, ‘সাহিত্য’ গোষ্ঠী পুরাতন হিন্দু-সংস্কারের প্রতি অটুট্‌ নিষ্ঠার দ্বারা প্রবুদ্ধ হয়েছে কেবল নবীন-বিমুখ হয়েছিলেন;—এ ছাড়া কোনো পৃথক অসহ্য-বুদ্ধি, পরে যাই হোক, মূলতঃ তার পেছনে ছিল না। ‘সাহিত্য’-র স্বজনভূমিতে এই পুরাতন-প্রীতির বশে বন্ধিয়ানুসারিতার অনন্ত আকাঙ্ক্ষাও এরা তখনো কাটিয়ে উঠতে পারেননি। অথচ আগের অধ্যায়ে দেখেছি,—বন্ধিম-যুগের জীবনভূমি পেরিয়েই আমাদের দেশে ছোটগল্পের বাস্তব পরিবেশ গড়ে উঠতে পেরেছিল। সহজ বিমুখতার বশে চলমান সেই নূতন জীবন-সত্যকে আয়ত্ত করতে না পেরে ‘সাহিত্য’-পত্রিকার কর্তৃপক্ষ সেকালের রসোত্তীর্ণ ছোটগল্প প্রবাহকেও সমুচিত স্বীকৃতি জানাতে পারেননি। অন্তর্গত এই পত্রিকার অন্তরঙ্গ রসিক গোষ্ঠীর মধ্যে মূলগত বন্ধন ছিল ঐ রক্ষণশীলতারই আদর্শে। এমন অবস্থায় সার্থক মৌলিক ছোটগল্পের অভিব্যক্তি এই পত্রিকার পৃষ্ঠায় প্রত্যাশা করা চলে না; অনেক দিন পরে (১৩১০ সাল) শরৎচন্দ্র ও তাঁর বাল্যসঙ্গী ‘ভাগলপুর কিশোর সাহিত্য সভা’র কোনো কোনো পুরাতন সভ্যের প্রথম বয়সের রচনা ‘সাহিত্য’ পত্রিকায় প্রকাশিত হয়েছিল। কিন্তু তা সত্ত্বেও শরৎচন্দ্র বা তাঁর অন্তরঙ্গদের কাউকেই ‘সাহিত্য’-পত্রিকা আপন গোষ্ঠীভূক্ত বলে দাবি করতে পারে না। ‘সাহিত্য’-পত্রিকার মৌলিক গল্প লেখকদের মধ্যে স্বরেশ সমাজপতির পাশেই প্রধান ভূমিকায় দাঁড়িয়েছিলেন হেমেন্দ্রপ্রসাদ ঘোষ (১৮৭৬-১৯৬০)। কিন্তু ভারত-বরেণ্য সাংবাদিকের প্রতিভার গভীরে গল্প-শিল্পের স্বজনবাসনা কালোত্তীর্ণ শক্তির আশ্রয় খুঁজে পায়নি। অন্তর্ভুক্তের প্রসঙ্গ অবাস্তব।

তাহলেও বাংলা ছোটগল্প-শিল্পের ইতিহাসে স্বরেশচন্দ্র 'সাহিত্য' পত্রিকার পক্ষ থেকে স্বাতন্ত্র্যের মর্যাদা দাবি করেছিলেন,—“ফরাসি গল্পের অনুবাদ ‘সাহিত্যে’ই প্রথম প্রকাশিত হয়।”^{১১} পূর্বের আলোচনায় দেখেছি, বাংলা ছোটগল্পাদিকের সচেতন সাধনার প্রথম যুগে দুই পৃথক্ ধারার স্বজন-পদ্ধতি চলেছিল। এক রবীন্দ্র-প্রভাবিক মৌলিক ছোটগল্প রচনার ধারা,—‘হিতবাদী’-র পরে ‘ভারতী’র পৃষ্ঠায় বহু দিন ‘ধরে’ এই ধারা বিচিত্রভাবে প্রবর্তিত হয়েছে। দ্বিতীয় ধারাটি অনুবাদ-গল্প রচনার,—প্রমথ চৌধুরী তার শ্রুতপাত করেছিলেন ১২৯৮ সালের ‘সাহিত্য’ পত্রিকায়,—ফরাসি গল্পের অনুবাদ করে।

আমেরিকার শিল্পি-মানসে আধুনিক প্রতীচ্য ছোটগল্পের প্রথম জন্ম হয়ে থাকলেও, সে দেশে তার পূর্ণ বিকাশ ঘটেনি। ইংরেজি সাহিত্যেও ছোটগল্পের চেয়ে উপন্যাস শিল্পের উজ্জলতাই বেশি। ছোটগল্প-কলা ফরাসি সাহিত্যে সর্বাপেক্ষা স্বন্দ্র স্তম্ভ লাভ করেছে। রুশ ছোটগল্পের অনবদ্য রূপ স্বয়ং-স্বতন্ত্র,—সে দেশের জীবনের বিশেষ প্যাটার্ন-এর সঙ্গে তার অচ্ছেদ্য যোগ। এমন অবস্থায় বাংলা ছোটগল্পের উন্নতি সাধনের জন্ম ফরাসি সাহিত্যের দ্বারস্থ হওয়া ‘সমাজপতি’ বাহিনী মনে করেছিলেন। চৌধুরীমশাই ছিলেন ফরাসি সাহিত্য-কলার রসমুগ্ধ মধুকর। অতএব সেদিনকার সাহিত্য-গোষ্ঠীর সভায় ‘সমাজপতি’র আশা ষোল আনার বেশি পূর্ণ হতে পেরেছিল। ফলে ‘সাহিত্য’-পত্রিকায় এবার অনুবাদ-গল্প রচনার বান ডাকল। এই অনুবাদক দলের শ্রেষ্ঠ নলিনীকান্ত মুখোপাধ্যায়। “যত দূর মনে পড়িতেছে, নলিনীই প্রথমে বাঙ্গালাভাষায় মোপাসাঁর গল্পের অনুবাদ করেন।”^{১২} আর সে গল্প প্রকাশিত হয়েছিল ‘সাহিত্য’-পত্রিকাতেই।

এই বিদেশী গল্পানুবাদের ধারা বহুজনের সাধনার মাধ্যমে ‘সাহিত্য’ পত্রিকায় দূর-প্রসৃত হয়েছিল। আর তা নিতান্ত অকারণ ছিল না। রবীন্দ্রনাথের বিরুদ্ধে স্বরেশ সমাজপতির প্রধান নালিশ ছিল,—প্রেম ও পূর্বরাগ প্রভৃতির সমাজগর্হিত ছবি এঁকে তাঁর সমধর্মীরা নাকি বাংলাদেশের সহজ নৈতিক পরিবেশকে ঘোলাটে করে তুলছিলেন। সমাজপতির ‘প্রাইভেট্ টিউটার’ গল্পের নামক বলেছিল,—“আমি কখনো এমন কথা বলি না যে প্রেম পাগলামী। আমার বক্তব্য এই যে, ভালবাসা নিয়ে অত নাড়া-চাড়া কেন? এই যে কাগজে সব ছুঁপোয়া শিল্প থেকে পলিত-কেশ বুদ্ধ পরিস্ত নানাবিধ কবির ব্রকমারি প্রেমের খেয়াল পড়া যায়, সে সব কবিতা, সে সব সেক্টিমেন্টাল জিনিস জগতে ছড়িয়ে লাভ কী?”—একথা গল্প-লেখকের নিজেরও মনোগত। প্রতীচ্য গল্পাদির

৪১। ‘নলিনীকান্ত মুখোপাধ্যায়’ [প্রবন্ধ]—‘মাজি’ গল্প সংকলনের মুখবন্ধে বৃত্তিত স্বরেশ সমাজপতির মন্তব্য। ৪২। তদেব।

অনুবাদে বাধা নেই।—সেখানে বিদেশী জীবন,—বিদেশী নায়ক-নায়িকা,—অতএব ‘যা শরু পরে পরে!’

সমাজপতি নিজে যে-কয়টি গল্প লিখেছেন—সবশুদ্ধ সংখ্যা ন্যূনাধিক তেরোটি—তা মৌলিক। ঐ সব গল্পে নীতিগত জীবন-চিন্তার একটি দৃঢ় রক্ষণশীল রূপ রয়েছে,—প্রেম ইত্যাদি ‘সেন্টিমেন্টাল জিনিসে’র প্রতি লঘু-গুরু কোতূকের আঘাত রয়েছে। ‘অবৈধ’-তার কোনো প্রসঙ্গমাত্র নেই। এমন অবস্থায় গল্পগুলি ঠিক গল্প থাকেনি, ‘প্রবন্ধ’ হয়ে উঠেছে অনেক সময়। তবে প্রচু গড়ার একটা নতুন প্রকরণ দেখা যায় কোনো কোনো গল্পে। পাত্র-পাত্রীদের চিঠির উত্তর-প্রত্যুত্তরের মধ্য দিয়ে গোটা গল্পের বিকাশ এক পরিণতি ঘটেছে। ‘প্রাইভেট টিউটার’, ‘কমলা’ ইত্যাদি গল্পে এই আঙ্গিকের অনুসৃতি লক্ষিত হয়।

‘প্রভা’-র মতো গল্পে রোমান্টিক প্রণয়-চিত্র রয়েছে,—কিন্তু লেখক তাকে যথেষ্ট রোমান্টিক হতে দেননি; এবং পরিণামে নায়িকার মৃত্যু বিধান করে সকল কোতূহলের অবসান ঘটিয়েছেন।

সমাজপতির গ্রন্থাকারে প্রকাশিত একমাত্র গল্প-সংকলনের নাম ‘সাজি’,—এতে দশটি গল্প গ্রথিত হয়েছে।

‘সাহিত্য’-পত্রিকা-গোষ্ঠীর আরো একজন ছাড়া অপরাপর মৌলিক গল্প-লেখকদের উল্লেখ আবশ্যিক নয়। অনুবাদ-গল্পের প্রথম যুগে এই গোষ্ঠী নিঃসন্দেহে একটি আদর্শ স্থাপন করেছিলেন। কিন্তু সে আলোচনা বর্তমান প্রসঙ্গের বহির্ভূত। আর সেই একতম উল্লেখ্য হান্তরসের গল্প-লেখক সুরেন্দ্র মজুমদারের কথা বলছি পরে^{৪০}। অতএব গোষ্ঠীপতি সমাজপতিকে নিয়েই সাহিত্য-গোষ্ঠীর গল্প-পরিচয় শেষ হতে পারে।

অপরাপর গল্প-লেখক

(খ) জলধর সেন

বাংলা ছোটগল্পে জলধর সেনের (১৮৬০—১৯৩৯) প্রতিষ্ঠাভূমি অসংশয়িত নয়। এর রচিত আটটি গল্পগ্রন্থ প্রকাশিত হয়েছিল। তাতে গল্প-সংখ্যা ছিল প্রায় ৮৬টি।^{৪১} এককালে তাঁর রচনার অপরাপ্তির মত খ্যাতিও খুব কম ছিল না। অথচ অত গল্পের মধ্যেও সকল ছোটগল্প খুঁজে পাওয়া দুষ্কর। তাহলেও বর্তমান প্রসঙ্গে জলধরের শিল্প-কৃতি

৪০। ব্রজব্যা—বর্তমান গ্রন্থের দশম অধ্যায়।

৪১। ব্রজব্যা—‘সাহিত্যসাধক চরিতমালা’ বর্ষ ৬৩।

আলোচনার ঐতিহাসিক কারণও রয়েছে। সেকালের সাহিত্য-সাময়িক পক্ষে প্রকাশিত এবং পরে গ্রন্থিত বহু গল্প-রচনার সাধারণ প্রকৃতি এর মধ্য থেকে বোঝা যাবে। জলধর সেন একাদিক্রমে ছাব্বিশ বছর খ্যাতি ও দক্ষতার সঙ্গে ‘ভারতবর্ষ’ পত্রিকার সম্পাদনা করেছিলেন।—সমসাময়িক গল্প লিখিয়েদের মধ্যেও তিনি ছিলেন পুরোধা। এর রচনা থেকে সেকালের বহু গল্প ও গল্পিকের সাধারণ স্বভাবটি বোঝা যেতে পারে।

জলধর সেনের গল্প-সাহিত্যকে কচিং ছোটগল্প-ধর্মায়িত হতে দেখা যায়। তাঁর গল্পগুলি প্রায়ই আখ্যানধর্মী,—এদের Tale বা উপাখ্যান পর্ষায়ের অন্তর্ভুক্ত করা চলে। আত্মিকের দিক থেকে নিছক বর্ণনাধর্মী হলেও জলধরের রচনায় জীবনানুভবের এক বিশিষ্ট স্বাদুতা রয়েছে। অবশ্য সে আশ্বাদন শিল্প-কর্মের নয় ততটা, যত শিল্পি-ব্যক্তিত্বের। সমসাময়িক জীবন-জটিলতার ভারে সে কখনো কখনো ব্যক্তিত্ব কোঁতুলজনকভাবে পরস্পর-বিরোধীও হয়ে উঠেছে,—অথচ সকল ক্ষেত্রেই রয়েছে এক আশ্চর্য অখণ্ডিত মানবিক সহানুভূতির ছাতি। বাঙালি সমাজের এক যুগ-সঙ্কীর্ণ দাঁড়িয়ে জলধরের মধ্যে সংস্কার-ধর্ম ও হৃদয়-ধর্মের এক লুকোচুরি খেলা চলেছে যেন,—যার মধ্যে আছে আবেগ-স্নাত এক প্রসন্ন উদারতা।

ব্যক্তি হিসেবে অন্তরের অন্তরে জলধর ছিলেন নিষ্ঠাবান হিন্দু। কাঙাল হরিনাথের তিনি ভাবশক্তি,—অনায়াস-প্রত্যয়ের প্রবণতাই ছিল তাঁর সহজ প্রকৃতি। ঝটিকানুক পন্ন্যার বৃকে আর্তিচন্ডের ঈশ্বরানুরক্তি দেবী দুর্গাকে টেনে আনে বিধবস্ত পথিক ও নাবিক নকরকে রক্ষা করবার জন্তে,—এমন বিশ্বাসও জলধরের কাছে অলৌকিক মনে হয় নি। শুধু তাই নয়, সমীচীন কোনোরূপ পরিবেশরচনা বা পূর্বপ্রস্তুতির কথা না ভেবেই একান্ত বাস্তব-ধর্মী ‘আলীকাদ’ গল্পের ঘট-এ তিনি এই কাহিনী জুড়ে দিতে বিধাবোধ করেন নি। সম্রাসীর অতিলৌকিক মন্ত্রের শক্তি বালবিধবা বালিকার আত্মাকে ‘বিশ্বপতি’র সঙ্গে চির-অব্রিত করে দেয়, এমন কথারও অবতারণা নিতান্ত সিরিয়াস, (রোমান্টিক বা মিস্টিক নয়) গল্পে তিনি করেছেন [অ. ‘আমার বর’]।

কেবল ধর্ম-সংস্কারে নয়,—হিন্দুর সামাজিক সংস্কারেও তাঁর প্রত্যয় অনন্তপরতন্ত্র,—অক্ষয়। এগারো বছরের ছেলে অলিমদৌর প্রবল নিষেধ অমান্য করেও সাধু সর্দারের প্রেম-সোহাগিনী স্ত্রী স্বামীর মৃত্যুর পরে জমির শেষকে নিকে করেছিল। এর পেছনে জমিরের ‘প্রলোভনের’ প্রভাব যে ছিল,—লেখক নিজেই সে কথা বলেছেন। অথচ ‘নসীবের লেখা’ গল্প শেষ করেছেন তিনি সাধুশেখের বিধবা, তথা জমির শেখের নিকে-করা, এই জীব ‘সত্যবাক্য’-র উজ্জ্বলিত স্তব রচনা করে। যেমন দৈবী মহিমার কীর্তনে, তেমনি

সামাজিক মূল্যবোধের স্তব রচনায় স্থান-কাল-পরিবেশের কথা ভাবতেও পারেন নি জলধর,—এমনি ছিল তাঁর হিন্দু সংস্কার।

অথচ এই শিল্পীই ‘মোহ’ এবং ‘রমণী’-র মত গল্প লিখেছেন,—এঁরই দু-দুটো গল্পের নাম ‘সমাজচিত্র’ ও ‘সমাজের ছবি’। অসামাজিক প্রণয়, কিংবা সমাজ-গর্হিত দুর্ঘটনার বর্ণনায় শিল্পীর সহায়ভূতি সেখানে হিন্দুর চিরকালীন সংস্কারকে অতিক্রম করে গেছে। একই চেতনার এই দুই বিরোধিতাবের মিলন-চিত্র আশ্চর্য কৌতুকময় রূপ পেয়েছে ‘বেয়ারিং-চিঠি’ গল্পে। যে দুষ্কর্মের ভারে আহত হয়ে কলকাতা শহরের ধনীর একমাত্র শিক্ষিত রুচিমান হুলাল কুন্স উপত্যকায় অজ্ঞাত হাসপাতালে জীবনাবসান ঘটালো, সেই জ্বালাতপ্ত কাহিনীর প্রতি শিল্পীর সঙ্গদয়তা মর্মস্পর্ক। অথচ কোন্ দুর্ঘটনা অবতড় আজীবন অন্তর্দাহের উৎস, গল্পের কোনো জায়গায় লেখক সে কথা স্পষ্ট করে বলতেও পারেন নি। এ এক আশ্চর্য কৌতুককর ঘটনা। আর এর রহস্যভেদের জন্তে ‘হিন্দু’ জলধরের সঙ্গে ‘মামুষ’ জলধরকেও সন্ধান করে দেখতে হয়। নিখিল বঙ্গ জলধর-সংবর্ধনা সভার (১৩৪১ বাংলা সন) সম্ভাষণ পত্রে সে পরিচয় দিয়েছেন স্বয়ং শরৎচন্দ্র—“সাহিত্য-ব্রত গ্রহণ করিয়াছিলে তুমি আনন্দ বিতরণ করিতে। সে ব্রত তোমার সফল হইয়াছে। তোমার সৃষ্টি স্বচ্ছন্দ, সুন্দর, অনাড়ম্বর। তোমার দুঃখ-বেদনাভরা হৃদয় একান্ত সহজেই জগতের সকল দুঃখকে আপন করিয়াছে, তাই ব্যথিত যেকোন সে তোমারই সৃষ্টির মাঝে আপনার শাস্তি ও সান্ত্বনার পথের সন্ধান পাইয়াছে।”

এ পরিচয় কেবল শিল্পীর নয়,—ব্যক্তি জলধরেরও। ‘পরান মণ্ডল’ গ্রন্থের ‘নিবেদন’-এ লেখক আত্মপরিচয় দিয়েছেন,—“আমি নিজে দুঃখী ও দরিদ্র, তাই আমার দেশের দরিদ্রের সুখ-দুঃখ, আশা-আকাজ্জক কথা আমার বলিতে ভাল লাগে।” জলধর ছিলেন দুঃখব্রতী,—দুঃখীর বন্ধু। তাই কেবল পরান মণ্ডলের মত গ্রামীণ দরিদ্রদের দুঃখই নয়, কলকাতার ধনীর দুলালী কমল-এর জীবন-যন্ত্রণাও তাঁর লেখনীকে সমান অঙ্গশক্তি করেছে। আগেই বলেছি, সে ছিল এক যুগ-সন্ধির ক্ষণ। আমাদের পুরাণে জীবনভূমি তলিয়ে যাচ্ছিল, জীবনের মূলে নূতন ধরনের বাসনা ও সমগ্রা অঙ্কুরিত হয়ে উঠছে, অথচ কোনো নূতন মূল্যবোধ প্রতিষ্ঠিত হয় নি। রবীন্দ্রনাথের জীবনচিন্তা চলেছে,—শরৎচন্দ্রের প্রতিষ্ঠা তখনো বটেনি। কিন্তু জলধর রবীন্দ্রনাথসারীও ছিলেন না। রবীন্দ্রনাথের ‘বিচারক’-এর বৈপ্লবিক উৎসাহ, এমন কি, প্রভাতকুমারের ‘কাশীবাসিনী’-র মত বীধন-ভাঙার যুগ প্রয়াসও নেই তাঁর গল্পে। সে মুক্তি,—সে গতিকে আয়ত্ত করবার শক্তি নেই তাঁর স্বভাব-বিশুদ্ধ প্রত্যঙ্গী চেতনার। এমন কি, ‘কাশীবাসিনী’র জীবন বর্ণনাও অসম্ভব হত জলধরের পক্ষে। অথচ, এই অ-সামাজিক (!) ঘটনার পশ্চাত্তর্জী

মনোভূমির তাপ ও বেদনাকেও তাঁর সহজে দুঃখব্রতী স্বভাব অস্বীকার করতে পারে না। ‘বিচারক’ বা ‘কালীবাসিনী’ গল্পে দেখি দিগ্ভ্রান্ত রমণী আঁগুনে ছুটি পাখা পুড়িয়ে সারাজীবন সেই দাহ-জ্বালায় আতঁনাদ করেছে। কিন্তু জলধরের কমল (‘মোহ’ গল্পে) পথে বেরিয়ে পাখা পুড়বার আঁমেই আবার নিরাপদে ঘরে ফিরেছে। কেবল এক মুহূর্তের গৃহাঙ্গন ত্যাগের প্রায়শ্চিত্ত করেছে বিধবার বেশ ধারণ করে,—বৈধবোর কলুষ-সিন্ধুতার তপ্ত অম্লভবে মুখমণ্ডলকে চিরজ্বালায় অগ্নিদগ্ধ করে।

জলধরের এই ধরনের দুটি গল্প-ভারি মিষ্টি,—এক ‘মোহ’,—আর এক ‘রমণী’। ‘এক পেয়ালা চা’, ‘প্রায়শ্চিত্ত’, ‘সমাজ-চিত্র’ ইত্যাদি গল্পেও অম্লভবের দোলা আখ্যানের দেহকে ছাড়িয়ে যেতে চেয়েছে। তা না হলে সাধারণভাবে জলধর সেন ছোটগল্পিক নন,—আখ্যান-রসিক। বাংলার পরিবার ও সমাজ-ধর্মের প্রতি অজস্র মমতার প্রবাহকেই তিনি উৎসারিত করেছেন বিভিন্ন উপাখ্যানের উপলক্ষ্য মাত্র অবলম্বন করে।

এসময়ের বহু সাময়িক-পত্রের তৎকাল-বিখ্যাত শিল্পী ছোটগল্পের নামে এই ধরনের উপাখ্যানই লিখেছেন।

উপগ্রাস এবং গল্প মিলিয়ে জলধর সেন অনেক লিখেছিলেন। তাঁর গল্প-সংকলন গ্রন্থগুলির মধ্যে আছে—‘নৈবেদ্য’ (১৯০০), ‘নূতন গল্পী ও অন্ত্যাত্ত গল্প’ (১৯০৭), ‘পুরাতন পঞ্জিকা’—গল্প ও ভ্রমণ বিষয়ক রচনা-সংকলন (১৯০৯), ‘আমার বর ও অন্ত্যাত্ত গল্প’ (১৯১০), ‘পরামণ্ডল ও অন্ত্যাত্ত গল্প’ (১৯১৪), ‘আগীর্ষাদ’ (১৯১৬), ‘এক পেয়ালা চা’ (১৯১৮), ‘কাড়ালের ঠাকুর’ (১৯২০), ‘মায়ের নাম’ (১৯২২), ‘বড়মাছ’ (১৯২২)।

(গ) দীনেন্দ্রকুমার রায়

দীনেন্দ্রকুমার রায়কে (১৮৬৯—১৯৪০) নিয়ে বাংলা ছোটগল্পে একটি নূতন ধারার সূত্রপাত হয়েছে। ‘বাসন্তী’, ‘পল্লীকথা’, ‘পল্লীচরিত্র’ ইত্যাদি এমন সব গল্প-সংকলন আছে, যাতে লেখকের সহজ জীবন-প্রীতির পরিচয় স্বতঃস্ফূর্ত। সেখানে দীনেন্দ্রকুমার নিছক গতানুগতিক,—কিংবা তার চেয়ে একটু বেশি। কিন্তু ভিটেক্টিভ গল্পের সৃষ্টিতে তাঁর দক্ষতা কেবল প্রথম সফল পথিকৃৎ-এর নয়, সিদ্ধকাম শিল্পীর-ও। এখানেই তিনি রবীন্দ্রোত্তর ‘ভারতী’ দলের লেখক হয়েও স্বার্থ রবীন্দ্র-নিরপেক্ষ; আর পূর্বোক্ত জীবনধর্মী গল্প রচনার ক্ষেত্রেও আসলে জলধরেরই সমধর্মী।

ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায় জানিয়েছেন,—“এক রহস্যলহরী সিরিজ”—এই তাঁহার ২৭ খানি অনূদিত উপগ্রাস মুদ্রিত হইয়াছে।”^{৪৫} দীনেন্দ্রকুমার রহস্য-গল্প-ও

কম লিখেছিলেন না। তাতে উপভাসের মতই মৌলিক এবং অহুবাদ-গল্প রয়েছে। তাঁর রচনার এই বিশিষ্ট অংশের পরিচায়নের আগে ডিটেক্টিভ গল্পের ঐতিহাসিক কুল-নির্গম করে নেওয়া প্রয়োজন।

এই শ্রেণীর শিল্প-কর্মের একটি সাধারণ পরিচয় পাওয়া যায় দীনেস্ত্র রায়ের দেওয়া ‘রহস্যলহরী’ নাম থেকে। সকল রহস্যময় গল্পই ডিটেক্টিভ গল্প নয়,— কিন্তু রহস্যময়তা (mysteriousness) সব ডিটেক্টিভ গল্পেরই সাধারণ ধর্ম। মানুষের মধ্যে দুটি পরস্পর-বিরোধী উপাদান আদিমকাল থেকেই বহমান রয়েছে। এক তার আদিম প্রবৃত্তি, আর এক মানুষের সভ্যবৃত্তি। প্রথমটি অপরাধ করার দিকেই ঝুঁকে আছে, দ্বিতীয়টির চেষ্টা অপরাধ-প্রবৃত্তির দমন। অপরাধ প্রবণতার মূলে আছে মানুষের জৈব স্বভাব, অপরাধ নিরোধের আকাঙ্ক্ষা হচ্ছে সভ্য, সামাজিক মানুষের। কিন্তু মানব-স্বভাবের মূল থেকে জৈব বৃত্তির একেবারে উৎসাদন যেমন সম্ভব নয়, সম্পূর্ণ অপরাধ-নিরোধের প্রয়াসও তেমনি অসম্ভব। অতএব একদিকে অপরাধবৃত্তি যেমন দূরপন্থে ধারায় চলেছে, তেমনি আর একদিকে চলেছে সভ্য সমাজ-মানসের অন্তরালে সেই অপরাধের বিশেষ পরিচয় বিলোপ করার প্রচেষ্টা। এখানেই পরিবেশ-প্রভাবে হত্যা, মৃত্যু, দুর্ঘটনা ইত্যাদি বিষয় রহস্যময় হয়ে ওঠে। গোপন অপরাধ-কাহিনীর এই রহস্য সন্ধান করতে গিয়েই রহস্যগল্প ‘ডিটেক্টিভ’এর আকার পেয়েছে।

মানুষের গল্প-সাহিত্যে এই ধরনের রহস্য সন্ধানের কৌতুককর গল্প লোক-গাথার যুগ থেকেই ঝুঁজে পাওয়া যেতে পারে। কিন্তু ঐ সব গল্পকে ডিটেক্টিভ গল্প বলা চলে না,— কারণ ‘ডিটেক্টিভ’ স্বত্বীয় ধারণাই তখনো সমাজে গভীরনি। ১৮১৭ খ্রিস্টাব্দে ফ্রান্সের সংশোধিত-বৃত্তি চোর Eugène Francois Vidocq পৃথিবীর প্রথম কেমামাকিক ডিটেক্টিভ ব্যুরো স্থাপন করেছিলেন; ১৮২৮-২৯ খ্রিস্টাব্দে ছেপেছিলেন তাঁর স্বতি-চিত্র। বাস্তব তথ্যে পূর্ণ এই স্বতিকথাই এক অর্থে পৃথিবীর ডিটেক্টিভ গল্পের আদিমূহুরী।^{১০} কিন্তু ষষ্ঠাংশ শিল্পগত উদ্দেশ্য নিয়ে প্রথম ডিটেক্টিভ গল্প লেখা হয়েছিল আমেরিকায়:— বিখ্যাত ছোটগল্পকার Edgar Allan Poe ছিলেন তার স্রষ্টা। পো-এর ‘The Murders in the Rue Morgue’—পৃথিবীর প্রথম ডিটেক্টিভ গল্প; ১৮৪১ খ্রিস্টাব্দের এপ্রিল মাসে গল্পটি কিলান্ডেলকিয়ার Graham’s Magazine-এ প্রকাশিত হয়েছিল। গল্পটির শুরুতে দীর্ঘ ‘ভূমিকা’ (preface) লিখেছিলেন পো। তাতে ছোটগল্পের এই প্রতিষ্ঠিত-নামা শিল্পী ডিটেক্টিভ গল্পকে ‘somewhat peculiar narrative’ বলে উল্লেখ করেছেন। অর্থাৎ, ছোটগল্পের এতাবৎ আলোচিত কলা-শৈলীর সঙ্গে ডিটেক্টিভ গল্পের রূপ ও রস-স্বভাব

অভিন্ন বলে মনে করবার কারণ নেই। এই প্রসঙ্গে লেখক উদ্ভাবনীশক্তি (ingenuity) ও বিশ্লেষণ-ক্ষমতার (analytic ability) পার্থক্য সম্বন্ধে দীর্ঘ আলোচনা করেছেন। স্পষ্টই বোঝা যায় যে, ingenious এবং imaginative গল্পের উদাহরণ দিয়ে লেখক যথাক্রমে ডিটেক্টিভ ও অপরাপর ছোটগল্পের প্রকরণ এবং রসগত বিভিন্নতার প্রতিই ইঙ্গিত করেছেন।

সাধারণভাবে বলা যেতে পারে, কোনো এক রহস্যময় দুর্ঘটনার প্রতি ধাপে ধাপে পাঠকের কৌতূহল নিবিষ্ট করে, রহস্যের পর রহস্যের জাল দিয়ে তাকে জমাট বাঁধিয়ে হঠাৎ তার রহস্যমুখ খুলে ধরতে পারার কৌশলই ডিটেক্টিভ গল্পের বিশিষ্ট রচনা-শৈলী। মাহুভের সমাজে এই রহস্যজটিল দুর্ঘটনার গ্রন্থি-মোচনে সরকারি-বেসরকারি ডিটেক্টিভ প্রতিষ্ঠানের ভূমিকা আজ সর্বজনমান্য। তাই আজকাল এই ধরনের গল্পে নায়কের ভূমিকায় কোনো ডিটেক্টিভ-এর অবস্থান প্রায় স্বতঃসিদ্ধ হয়ে উঠেছে;—সাধারণভাবে এই কারণেই এরা ডিটেক্টিভ গল্প নামে পরিচিত। পো সবশুদ্ধ তিনটি ডিটেক্টিভ গল্প লিখেছিলেন; কিন্তু কোনো গল্পেই ডিটেক্টিভ ভূমিকার উল্লেখ তিনি করেন নি। দোনল্ড রায়েও একাধিক গল্পে ডিটেক্টিভ চরিত্র অমুপস্থিত,—‘হত্যারহস্য’, ‘চক্ষুদান’ ইত্যাদি গল্প এ-বিষয়ের উৎকৃষ্ট নিদর্শন। প্রথমোক্ত গল্পটি একটি নিটোল সম্পূর্ণ অপরাধমূলক গল্প (crime story)। কুহুমের প্রেম-শ্লিষ্ট নারীত্বের আবেগ ডিটেক্টিভ-এর কর্তব্যকঠিন ভূমিকাকে রস-নিবিড় করেছে।

কিন্তু তাই বলে পো-ই দোনল্ড রায়েওর প্রেরণার উৎস ছিলেন না। আমেরিকার এই ডিটেক্টিভ গল্প-শিল্পী তাঁর যুগের আগে চলেছিলেন;—কলে, সে যুগে এ ধরনের গল্প যথেষ্ট জনপ্রীতি অর্জন করতে পারে নি। Poe-র আরো কুড়ি বছর পরে (১৮৬১) করাসীদেশে এই শিল্প-শৈলীর আবার অবতারণা করেছিলেন Emile Gaborian। তারপরে ১৮৬৮ খ্রিস্টাব্দে ইংলণ্ডে উইল্কি কলিন্স লিখলেন ‘The Moon Stone’। কিন্তু এসব সম্বন্ধে সারা পৃথিবীতে ডিটেক্টিভ গল্প লিখে তুমুল আলোড়ন সৃষ্টি করতে পারার গৌরব ইংরেজ শিল্পী আর্থার কোনান্ ডয়েল-এর। ১৮৮৭ খ্রিস্টাব্দে ‘The Study in Scarlet’ নামক ছোট পুস্তিকায় Sherlock Holmes-এর প্রথম আবির্ভাবের সঙ্গে সঙ্গে পাঠক-সমাজে প্রবল চাঞ্চল্যের সৃষ্টি হয়েছিল। তারপরে ১৮৮৯ খ্রিস্টাব্দে নতুন গল্প পুস্তিকা বেরোলো ‘The Sign of Four’। তাতে পাঠকের উৎসাহ বৃদ্ধি করে। এবারে গল্পের লহরী রচনা করতে লাগলেন ডয়েল; ১৮৯১ খ্রিস্টাব্দে ‘Strand Magazine’-এ প্রথম গল্প-লহরী প্রকাশিত হল ‘A Scandal in Bohemia Series’ নামে। ধাপে ধাপে এই গল্প-লহরী Sherlock সৃষ্টকার পাঁচখণ্ড বইয়ের ৬৮টি গল্পে পূর্ণ রূপ পেয়েছে।”

যথার্থ রসোত্তীর্ণ ডিটেক্টিভ্‌ গল্প লেখায় বাধা অনেক। হত্যা, মৃত্যু, ডাকাতি, রাহাজানি ইত্যাদি অপরাধমূলক ঘটনাবলীর মধ্যে এক ধরনের উত্তেজক মাদকতা রয়েছে। গল্পের মাধ্যমে দুর্ঘটনার বাম-ছোটানো উদ্দীপনার আশ্বাসন; বা গোপন অপরাধ-প্ররতির চরিতার্থতার এক নিজস্ব আনন্দ আছে। অনেক সময়ে উল্লাসী পাঠক ঐ-সব অতিরিক্ত মশলার ঝাঁক নিয়েই মত্ত হয়ে থাকে, বিশেষ রূপ-নির্মিতির কথা কল্পনাও করতে পারে না। লেখক যেখানে সেই মাদকতার মোহ রচনায় আত্ম-নিয়োগ করেন,—সেখানে স্রষ্টার ধর্ম ক্ষুণ্ণ হয়,—গল্পের শিরবুল্যও নষ্ট হয়। বাংলাদেশে মোহন-সিরিজ-এর গল্প এই ধরনের সফলতা-অসফলতার উৎকৃষ্ট উদাহরণ। Poe তাঁর গল্পে ‘fancy’ এবং ‘imagination’-এর কথা বলেছিলেন:—সার্থক রহস্য-গল্পের স্রষ্টার পক্ষে ‘fancy’-ই যথেষ্ট নয়,—‘imagination’-এর পরিমিতও আবশ্যিক। এখানেই ছোটগল্পকারের মতই রহস্য-গাল্লিকও পূর্ণাঙ্গ শিল্পী। কোনান্‌ ডয়েল্‌-এর প্রসঙ্গে এই উক্তির সফলতম প্রমাণ,—শিল্পী হিসেবে তিনি ছিলেন বিচিত্রচারী;—নাট্যকার, ঐতিহাসিক, উপহাস লেখক, কবি এবং যথার্থ গভীর ছোটগাল্লিকও। ‘A Straggler of 15’ গল্পে ডয়েল্‌-এর জীবন-দরদী বস্তু-স্থিবিড় শির-চেতনার সাথক পরিচয় রয়েছে। ডিটেক্টিভ্‌ গল্পকার যেখানে শিল্পী, সেখানে তিনিও জীবন-রসিক। আর এই মৌলিক সম্পদের মণ্ডনেই ডিটেক্টিভ্‌ গল্প সার্থক সৃষ্টি হয়ে উঠতে পারে। ডয়েল্‌-এর এই রস-পরিমিতিবোধই তাঁর ডিটেক্টিভ্‌ গল্পকে যুগোত্তীর্ণ করেছে।

দীনেন্দ্র রায় এই ইংরেজ শিল্পীর প্রতিভার দ্বারা বহুল প্রভাবিত হয়েছিলেন বলে মনে হয়। ডয়েল্‌-এর প্রট্‌-এর ছাপও আছে দীনেন্দ্রকুমারের গল্পে। ডিটেক্টিভ্‌ গল্প হাঁড়া কেবল রহস্য-গল্প রচনাতেও দীনেন্দ্রকুমার অপূর্ব দক্ষতা দেখিয়েছেন। আগে বলেছি, রহস্যময়তা ডিটেক্টিভ্‌ গল্পের সাধারণ গুণ হলেও সব রহস্যগল্প-ই ডিটেক্টিভ্‌ গল্প নয়। ডিটেক্টিভ্‌ গল্পের মূলে সবসময়েই রয়েছে কোনো-না-কোনো অপরাধমূলক ঘটনা। অপরাধকারী স্বেচ্ছায় আত্মগোপন করার কলে, কিংবা কৌশল অবলম্বন করায় মূল দুর্ঘটনার চারপাশে রহস্যের মেঘ জমে ওঠে। সেই দুঃসন্ধ্যকে সন্ধান (detect) করার প্রবণতাই এই শ্রেণীর গল্পের প্রধান উপাদান। কিন্তু জীবনের চারপাশে প্রতিনিয়ত এমন সব ঘটনা বা দুর্ঘটনা আপনা থেকেই জমে ওঠে যারা সহজে রহস্যময়, সহস্য চোটা করলেও সে-সব রহস্যের গ্রন্থি মোচন অসম্ভব হয়। অথচ রহস্যের উন্মোচন করতেই হবে, এমন কোনো আবশ্যিক প্রেরণাও থাকে না ঐসব গল্পের মধ্যে। এই ধরনের গল্পে fancy আর imagination যেন গায়ে গায়ে জড়িয়ে চলে। ‘স্বপ্ন’ এবং ‘সত্যঘটনা না ভৌতিককাণ্ড’ যথাক্রমে দীনেন্দ্রকুমারের এই ধরনের দুটি ভারি মিষ্টি আর

করণ গল্প;—যাদের কার্য-কারণ আবিষ্কার করা সহজ নয়,—আবিষ্কার করার ইচ্ছাও থাকে না পাঠকের। সব জড়িয়ে এক আশ্চর্য রহস্তলোকে ডুবে থাকার আনন্দ-রস বিহ্বল করে রাখে চিত্তকে।

আগে বলেছি, ‘হত্যারহস্ত’ একটি উৎকৃষ্ট ডিটেক্টিভ গল্প হলেও, এই রহস্তমধুরতাই তার রস-সম্পদ। ‘জাল ডিটেক্টিভ’ বা ‘চক্ষুদান’-এর মত গল্পে ডিটেক্টিভ উদ্দীপনার উপাদান (thrill) ঘন জমাট। কল কথা, রহস্তগল্পের শিল্পী দীনেন্দ্রকুমার বাংলা সাহিত্যে প্রথম স্রষ্টা হলেও অনবত্ত রূপ-রসকারও।

কিন্তু কেবল রহস্তগল্প-লহরীর রচনাতেই তিনি নিজেকে সীমাবদ্ধ রাখেন নি। সামাজিক জীবন,—বিশেষভাবে পল্লীজীবন সম্পর্কে তাঁর সহৃদয় অনুভবের বিচিত্র স্পর্শ রয়েছে ‘পল্লীকথা’ ও ‘পল্লী চরিত্রে’র মত গল্প-সংকলনে।

পল্লীজীবনের সঙ্গে দীনেন্দ্রকুমারের যোগ ছিল দীর্ঘায়ত। দরদী স্বপ্নের স্পর্শকাতরতা নিয়ে পল্লীবাংলার বিচিত্র ‘উৎসব-চিত্র’ এঁকেছিলেন তিনি ‘পল্লীচিত্র’ ও ‘পল্লী বৈচিত্র্য’ গ্রন্থ দুটিতে। ‘পল্লীকথা’ এবং ‘পল্লীচরিত্র’,—সেই বস্তু-স্থিবিড় সহানুভূতিঘন জীবন-চিত্রাবলীরই নতুন সংস্করণ। ‘পল্লীকথা’র ‘নিবেদন’ অংশে লেখক নিজেই একথা স্বীকার করেছেন,—“পল্লীকথা পল্লীচিত্র ও পল্লীবৈচিত্র্যের স্নায়ু বাঙ্গালীর উৎসব-চিত্র না হইলেও বোধহয় ঐ শ্রেণীর গ্রন্থরূপে পরিগণিত হইবার অযোগ্য নহে। কারণ ইহাও পল্লীজীবনের আলেখ্য।” একই লেখার অপর অংশে তিনি এই গল্পগুলিকে চিত্র নামে উল্লেখ করেছেন। কলকথা, ‘পল্লীকথা’ এই ‘পল্লী চরিত্রে’র গল্পগুচ্ছ আসলে নক্সা জাতীয় রচনা। বাস্তব তথ্য-সমৃদ্ধি ও একান্ত সহানুভূতির মণ্ডন সবেও এইসব রচনাও ছোটগল্প-গুণের অধিকার দাবি করতে পারে না। এখানে স্রষ্টা হিশেবে দীনেন্দ্রকুমারের ভূমিকা আড়ষ্ট ও গতানুগতিক। কিন্তু রহস্তগল্পের ক্ষেত্রে প্রায় সর্বদাই তিনি অভিনব এবং সজীব।

এঁর রহস্ত-গল্প গ্রন্থাবলীর মধ্যে উল্লেখ্য ‘পট’ ও ‘চীনের ড্রাগন’।

নবম অধ্যায়

বাংলা ছোটগল্প : আদিপর্ব (৩)

শরৎচন্দ্র ও শরৎগোষ্ঠী

(ক) শরৎচন্দ্রের ছোটগল্প

শরৎচন্দ্রকে নিয়ে বাংলা ছোটগল্পের যে পর্যায় সৃষ্টি হয়েছে তাব-প্রেরণার বিচারে সে রবীন্দ্রানুসরণেরই আর এক ধারা। অকুণ্ঠ ভাবায় শিল্পী স্বয়ং এ-সত্য পুনঃপুনঃ স্বীকার করেছেন। একজায়গায় লিখছেন,—“কবির সম্বন্ধে আমি এখানে ওখানে কখনো কখনো কথা বলেছি রাগের মাথায়, এ যেমন সত্যি—এও তেমনি সত্যি যে আমার চাইতে তাঁর বড় ভক্ত কেউ নেই,—আমার চাইতে তাঁকে কেউ বেশি মানে নি গুরু বলে,—আমার চাইতে কেউ বেশি মক্‌সো করে নি তাঁর লেখা। তাঁর কবিতার কথা বলতে পারবো না, কিন্তু আমার চাইতে বেশিবার কেউ পড়েনি তাঁর উপন্যাস,—তাঁর চোখের বালি, তাঁর গোরা, তাঁর গল্পগুচ্ছ। আজকের দিনে যে এতলোক আমার লেখা পড়ে ভাল বলে, সে তাঁর জ্ঞাত। সে সত্য, পরম সত্য আমি জানি।”^১

এ-প্রসঙ্গে একটা কথা স্পষ্ট করে নেবার প্রয়োজন আছে। শরৎচন্দ্রের আবির্ভাব বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে আকস্মিক—অপ্রত্যাশিত, এরূপ একটি সংস্কার অনেকদিন ধরে প্রস্রব পেয়ে এসেছে নানা সূত্রে। আর এই অপ্রত্যাশিত অভিনবতার কথা বিশেষভাবে বলা হয়ে থাকে শিল্পীর জীবন-বাচ্যের উপলক্ষ্যে। বাংলাদেশে বিবাহিতা নারীর পক্ষে পরতর প্রণয়ীর আসক্তলুক্কতা ও সঙ্গচারণ [‘গৃহদাহ’], কুল-ভাগিনী মেসের রিকে স্তব্ধ উপন্যাসের মহিমাময়ী নায়িকার ভূমিকায় বরণ [‘চিরজীবন’], এ-সব বৈপ্লবিক প্রয়াসকে বাঙালি জীবনের পক্ষে চির-অকল্পনীয় বলে মনে করা হয়েছে। ‘গৃহদাহ’ প্রসঙ্গে শরৎ-বিপ্লবি-চেতনাকে তলস্তয়-এর অ্যানাকানিনার দুঃসাহসী বিদ্রোহ-চেষ্টার সঙ্গে তুলনা করা হয়েছে।^২ আলোচ্য গ্রন্থগুলি উপন্যাস পর্যায়ভুক্ত ; তাই এরা আমাদের বর্তমান বিচারসীমার বাইরে। কিন্তু তথাকথিত সমাজ-বিরোধী বৈপ্লবিকতা, অতীতভাবে না হলেও, ছোটগল্পগুলিতেও শরৎচন্দ্রের স্বভাব-সিদ্ধ প্রকৃতি

১। ডঃ ব্রজেননাথ বল্লোপাধ্যায়—‘শরৎপরিচয়’—অবল হোমকে লেখা চিঠি [২৮শে শোণ, ১৩৭৮]

২। ডঃ সুবোধচন্দ্র সেনগুপ্ত—‘শরৎচন্দ্র’।

নিম্নে যথাপরিমাণে উপস্থিত রয়েছে। দৃষ্টান্ত হিসেবে তার প্রথম প্রকাশিত গল্প ‘মন্দির’-এর (১৩১০ বাংলা সাল) উল্লেখ করা যেতে পারে :—

মুক শিল্পি-প্রাণের আকৃতিকে জীবনে অক্ষুণ্ট রেখেই শক্তিনাথ যেদিন সকলের অজ্ঞাতে পৃথিবী থেকে বিদায় নিয়েছিল, সেদিন আচার্য যহ্ননাথ সগর্বে অপর্ণাকে জানিয়েছিলেন, “পাপের ফলে আজকাল মৃত্যু হচ্ছে—দেবতার সঙ্গে কি তামাসা চলে মা ?” মন্দির-বিলম্বা অপর্ণা তখন “দ্বার রুদ্ধ করিয়া মাটিতে মাথা ঠুকিয়া কাঁদিতে লাগিল ; সহস্রবার কাঁদিয়া জিজ্ঞাসা করিতে লাগিল, ঠাকুর এ কার পাপে ?” তারপর নির্মালা-ভূপ থেকে উদ্ধার করে এনে একলা-উপেক্ষিত ‘দেলখোশ’-এর শিশি দৃষ্টি যখন বিগ্রহের পায়ে লুটিয়ে দিলে, তখন বুঝতে বাকি থাকে না তথাকথিত ‘পাপ’-এর মূলটুকু কোথায় ! একদিন দেব-প্রেমে যে-অপর্ণা স্বামীর উৎকণ্ঠিত প্রণয়-বাসনাকে রূঢ় উপেক্ষায় নির্ধাতিত করেছে—সেই দেব-সেবার মাধ্যমেই তার বিধবা জীবনে মানব-প্রেমের অনির্বচনীয় তপ্ত করণ অমুভব নিভৃত পদক্ষেপে আত্ম-বিস্তার করেছিল। সমাজের দৃষ্টিতে সে প্রেমামুভব নিঃসন্দেহে অবৈধ। সে প্রেমকে অস্বীকার করতে না পারলেও গ্রহণ করতে পারে নি অপর্ণা ! আবার প্রায় সমকালীন গল্প ‘অমুপমার প্রেম’-এ সেই অবৈধ প্রণয়েরই গ্রহণীয়তার ছবি আঁকা হয়েছে অপূর্ব দৃঃসাহসিকতার সঙ্গে,—বিড়ম্বিত-জীবন অমুপমা পুনর্জীবন লাভ করেছে ললিতমোহনের ‘সুসজ্জিত হর্ম্যে পালকের উপর শয়ন করে’। ‘স্বামী’ গল্পের বিষয়বস্তুতে এ ধরনের সমাজ-বিরোধিতার বিরোধী মনোভাব স্পষ্ট,—যদিও গল্পটি রচিত হয়েছিল শরৎ-প্রতিভার সুপ্রতিষ্ঠিত পরিণতির যুগে (প্রথম প্রকাশ ১৩২৪ বাংলা)। ‘বিলাসী’ গল্প বিষয়েরও উল্লেখ করা যেতে পারে। কিন্তু কি ছোটগল্পগুলিতে, কি উপন্যাস-সাহিত্যে, শরৎচন্দ্রের এই বিরোধে অপূর্ব হলেও অপ্রত্যাশিত ছিল না। বরং মৌলিক মানসিকতার বিচারে শিল্পী এখানে বন্ধিম-রবীন্দ্র-ভাবনারই উত্তরসূরী। নিজের স্বজন-কল্পনার উৎসগত মনোভাব ব্যক্ত করে শরৎচন্দ্র বলেছিলেন, “সমাজ জিনিষটাকে আমি মানি, কিন্তু দেবতা বলে মানি না।”^৩ বস্তুতঃ এই মনোভাব থেকেই আধুনিকতাবোধের জন্ম। সমাজকে তার সকল অন্ধ সংস্কার, মানবিক বিচাররহিত সকল ভালমন্দ আচার-আচরণ সমেত দেবতার মর্ষাণায় নির্বিচার স্বীকৃতি দান মধ্যযুগের বিনষ্টকালের ছিল এক অপরিহার্য অবক্ষয়লক্ষণ। রামমোহন রায় যেদিন সতীদাহ প্রথার বিরুদ্ধে লেখনী ধারণ করলেন, সেদিন থেকেই সমাজ-শক্তির দেবতার আসনটি নড়ে উঠলো। ক্রমশঃ বিজ্ঞানগণ্য মহাশয়ের জীবন-সাধনার প্রভাবে

হিন্দু শাস্ত্রসংস্কারাঙ্কতার,—অন্ধ সমাজ শক্তির এককালীন শ্রেষ্ঠ স্তম্ভস্বরূপ ব্রাহ্মণপণ্ডিতদের প্রগতিশীল দলের হাতেও সমাজ-শৃঙ্খলা বিচার এবং জিজ্ঞাসার বিষয় হয়ে উঠেছিল। সাহিত্যেও পরোক্ষভাবে এই জিজ্ঞাসা ক্রমশঃ রূপ নিতে শুরু করেছিল। মধুসূদনের ‘বীরাস্ত্রনা’ কাব্য থেকেই।^৪ বঙ্কিমচন্দ্র এ-দেশে রক্ষণশীল হিন্দু সামাজিক বলে পরিকীৰ্তিত। কিন্তু তাঁর রচনাতেও অবিচল সমাজনীতির বিরুদ্ধে জিজ্ঞাসাচক্রের রূপ নিয়ে দেখা দিয়েছে ‘বিষবৃক্ষে’র কুন্দনন্দিনী, ‘কৃষ্ণকাস্তুর উইলে’র রোহিণী। পরিণতি যা-ই হোক, বঙ্কিম-সাহিত্যে এই জিজ্ঞাসা স্পষ্টতম রূপ নিয়েছে ‘চন্দ্রশেখরের’ ‘শৈবলিনীর কণ্ঠে’,—প্রতাপকে যখন সে জিজ্ঞাসা করেছে, “আমি কেন তোমাকে দেখিয়াছিলাম? দেখিয়াছিলাম ত তোমাকে পাইলাম না কেন?” বঙ্কিমচন্দ্রে কেবল জিজ্ঞাসা আছে, উত্তর নেই।

বঙ্কিমের জিজ্ঞাসা রবীন্দ্রনাথের ভাবনায় প্রথম বিদ্রোহের আকার নিয়েছে, কেবল ‘চোখের বালি’ ও ‘নষ্টনীড়’-এর প্রট-পরিকল্পনায় নয়, ‘চোখের বালি’র বিনোদিনীর উন্নত-ক্ষণ সমাজ-বিচ্ছেদের মধ্যে :—“কুলা মধুকরী যাহাকে পায় তাহাকেই দংশন করে, ফুকা বিনোদিনী তেমনি তাহার চারিদিকের সমস্ত সংসারটাকে জ্বালাইবার জন্য প্রস্তুত হইল। সে যাহা চায় তাহাতেই বাধা? কোনো কিছুতেই কি সে কৃতার্থ হইতে পারিবে না! হৃদয় যদি না পাইল, তবে যাহারা তাহার সকল হৃদয়ের অন্তরায়, যাহারা তাহাকে কৃতার্থতা হইতে ভ্রষ্ট, সমস্ত সম্ভবপূর্ণ সম্পদ হইতে বঞ্চিত করিয়াছে তাহাদিগকে পরাস্ত ধূলিলুপ্তিত করিলেই তাহার ব্যর্থ জীবনের কর্ম সমাধা হইবে।” কিন্তু রবীন্দ্রনাথের জীবন-ভাবনা পরিণাম-চেতনায় ভূয়িষ্ঠ,—তাঁর ধ্যানী আত্মার গভীরে রয়েছে সেই অবিচল প্রত্যয়,—

“আলোক তীর্থের পথে আলোহীন সেই যাত্রীদল

চলিয়াছে অশ্রান্ত চঞ্চল।”

—মৃত্যুর অন্তরে প্রবেশ করে অমৃতের অনন্ত নির্ঝরির সন্ধান মেলে,—এই দৃঢ় বিশ্বাসে তাঁর নায়ক-নায়িকারা দুঃখের অমরাত্রি অপার ধৈর্য-প্রশান্তিতে অতিবাহিত করে দেয় তমসা-সমুত্তর আলোকের প্রতীক্ষিত তপশ্রায়। কেবল এই কারণেই চরম বিদ্রোহিনী বিনোদিনীও বিহারীর পরম স্বীকৃতিকে এড়িয়ে এসে পরিণামে ত্যাগ-তপস্রাকেই বরণ করে নেন। তাহলেও এই বিনোদিনীই শরৎ-প্রতিভার উন্মেষে সঞ্জীবনী শক্তির কাজ করেছিল। শিল্পী নিজে স্বীকার করেছেন, ‘বঙ্গদর্শন’ের নব পর্ষায়ে “চোখের বালি তখন

৪। জঃ ভূদেব চৌধুরী—‘বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস’—২য় পর্ষায়, ৪৪ পৃঃ।

৫। রবীন্দ্রনাথ—‘বলাকা’—কবিতা সংখ্যা ১৩।

ধারাবাহিক প্রকাশিত হচ্ছে। ভাষা ও প্রকাশভঙ্গীর একটা নতুন আলো এসে যেন চোখে পড়ল। সেদিনের সে গভীর ও স্তম্ভিত আনন্দের স্মৃতি আমি কোনোদিন ভুলব না। কোনো কিছু যে এমন করে বলা যায়, অপরের কল্পনার ছবিতে নিজের মনটাকে যে পার্থক্য এমন চোখ দিয়ে দেখতে পায়, এর পূর্বে কখনো স্বপ্নেও ভাবিনি। এতদিনে কেবল সাহিত্যের নয়, নিজেরও যেন একটা পরিচয় পেলাম।”^৬

অতএব; শরৎ-কাহিনীর বিষয়-ভাবনা বাংলা সাহিত্যে আর্কস্মিক নয় কিছুতেই;—এ-কথা বলতেই অত কথার অবতারণা। তাই বলে শরৎসাহিত্য এমন কি নিছক গল্প-বিষয়ের মূল্যবিচারেও গতানুগতিক নয়। নিজের স্বজন-কল্পনার একটা মোটামুটি স্বভাব সম্পর্কে লেখক ইঙ্গিত করেছেন “সত্যীত্বের ধারণা চিরদিন এক নয়। পূর্বেও ছিল না, পরেও হয়ত একদিন থাকবে না। একনিষ্ঠ প্রেম ও সত্যীত্ব যে ঠিক একই বস্তু নয়, একথা সাহিত্যের মধ্যেও যদি স্থান না পায়, ত এ সত্য বৈচে থাকবে কোথায়।”^৭ রবীন্দ্রনাথের ‘বিচারক’ গল্পে (১৩০১ সাল) এই সত্য স্থান পেয়েছিল শরৎচন্দ্রের বালা-রচনাবলীরও উদ্ভবের পূর্বে। রবীন্দ্র-সহৃদয়তার উদার মুক্ত জীবনালোকে সমাজের অন্ধ বিচারকের দৃষ্টির ‘সম্মুখে কলঙ্কিনী পতিতা রমণী একটি ক্ষুদ্র স্বর্ণাঙ্গুরীয়েকের উজ্জ্বল প্রভায় স্বর্ণময়ী দেবী-প্রতিমার মত উদ্ভাসিত হইয়া উঠিল’^৮ শিল্পীর জ্ঞাতে বা অজ্ঞাতে শরৎ-প্রতিভার মধ্য দিয়ে বাঙালির জীবন-ইতিহাসের বিধাতা-নিষাতিত নারী-প্রতিমার সেই করুণ মধুরিমাতেই দীপ্ত প্রখর করে তুলেছেন, এখানেই শরৎচন্দ্র রবীন্দ্র-শিষ্য।

কিন্তু ‘সাহিত্যে গুরুবাদ’ সচেতনভাবে মেনে নিলেও সাহিত্যিক শরৎচন্দ্র আপন আশ্রমে ছিলেন স্ব-তন্ত্র, স্বয়ম্পূর্ণ। তাঁর শিল্প-চেতনা এখানে রবীন্দ্র-শিষ্য হয়েও রবীন্দ্রের। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় এই পার্থক্যের স্বভাব নির্ণয় করেছেন প্রাজ্ঞ ভাষায়। তাঁর কথায়, রবীন্দ্রনাথের “গল্পগুলিতে তথ্য-সন্নিবেশ অপেক্ষাকৃত বিরল, এবং বিশ্লেষণ, মনস্তত্ত্ব ও কল্পনা-সমৃদ্ধি উভয় দিক দিয়াই মনোজ্ঞ ও রমণীয়।” অগ্রগক্ষে, শরৎচন্দ্র “কোথায়ও কেবল ঘটনা-বৈচিত্র্য বা কাব্য-সৌন্দর্যের জন্ত কোনো-দৃষ্টের অবতারণা করেন না—প্রত্যেক দৃষ্টই চরিত্রের উপর আলোকপাত করে।”^৯ শরৎচন্দ্রের নিজের উক্তিতেও তাঁর কলা-কর্মের এই স্বভাব-প্রবণতা স্বীকৃতি পেয়েছে :—

“মট সম্বন্ধে আমাকে কোনোদিন চিন্তা করিতে হয় নাই। কতকগুলি চরিত্র ঠিক করিয়া লই, তাহাদিগকে ফুটাইবার জন্ত যাহা দরকার আপনি আসিয়া পড়ে। মনের পরশ বলিয়া একটি জিনিস আছে, তাহাতে মট কিছু নাই। আসল জিনিস কতকগুলি

৬। শরৎচন্দ্র—‘বিশেষ ও সাহিত্য’। ৭। তদেব

৮। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—‘বঙ্গসাহিত্যে উপভাসের ধারা’ ৪র্থ সং।

চরিত্র—তাহাদিককে ফুটাইবার জন্য প্রট-এর দরকার, তখন পারিপার্শ্বিক অবস্থা আনিয়া যোগ করিতে হয়, সে সব আপনি আসিয়া পড়ে।”^{১০}

অন্তত্ৰ একটি পত্রে লিখেছেন, চরিত্রগুলোকে “ভালো করিয়া সম্পূর্ণ” করে তোলাই শ্রেষ্ঠ গল্প লেখার আর্ট। নিজের বেলায় এ সত্যটি তিনি অক্ষরে অক্ষরে পালন করেছিলেন। কেবল তাই নয়, স্পষ্টভাবে বলতেওছেন,—“আমি একটা উদ্দেশ্য লইয়াই গল্প লিখি, সেটা পরিষ্কৃত না হওয়া পর্যন্ত ছাড়িতে পারি না।”^{১১} ঠিক এই কারণেই শরৎচন্দ্র যত বড় ঔপন্যাসিক তত বড় ছোটগল্পকার নন।

অথও সম্পূর্ণ মানুষ,—Ralph Fox-এর ভাষায়, ‘আদি-অন্তে অভঙ্গ মানুষ’ উপন্যাসের বিষয়বস্তু। অন্তপক্ষে ছোটগল্পের রসস্ফূরণ সম্ভব হয় তার মুহূর্তচরী অসম্পূর্ণতার বিন্দুমূলে পরিপূর্ণের অনির্বচনীয় ব্যঞ্জনা। জীবনের খণ্ডাংশের বর্ণনা, উপলব্ধি বা ঘটনাময় উপস্থাপনার এই অথও-সম্পূর্ণ ব্যঞ্জনা-ধর্মিতার স্বভাব নির্দেশ করেই রবীন্দ্রনাথ বলেছেন—ছোটগল্পের সমাপ্তিক রস-পরিস্ফুতির মুহূর্তে “মনে হবে, শেষ হয়ে হইল না শেষ!” শেষের পরেও অশেষের জন্য ব্যঞ্জনাময় উৎকণ্ঠা সৃষ্টি করতে পারাতেই ছোটগল্পের আনন্ডময় রস-পরিণাম। আর উপন্যাস-শিল্পে দেখি, পরিপূর্ণ সমাপ্তির মধ্যোই সৃষ্টির কলক্ৰতি অথও সম্পূর্ণতা লাভ করে। উপন্যাস যেখানে শেষ হয়, সেখানে আর কিছুই তার বাকি থাকে না। মানব চরিত্রের গোপন-গভীরে সঞ্চারমান শরৎচন্দ্রের কৌতূহলী শিল্প-চেতনা প্রতিটি চরিত্রের মধ্য থেকে তার নিঃশেষ পরিচয়টুকু নিঙড়ে বার করেছে—আর সেই স্পষ্ট পরিচয়কে আরো স্পষ্ট করতে তার ওপরে প্রতিকলিত করেছে শিল্পীর জীবন-বাচ্যের তীব্র আলোক,—স্বয়ং শরৎচন্দ্র যাকে বলেছেন চরিত্রসৃষ্টির ক্ষেত্রে তাঁর বিশেষ উদ্দেশ্য। এই উদ্দেশ্যকে পরিষ্কৃত করতে গিয়ে প্রতিটি গল্পের সমাপ্তিকে শরৎচন্দ্র নিঃশেষে শেষ করে ছেড়েছেন। উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়কে একটি পত্রে তিনি লিখেছিলেন, “একটা কথা মনে রেখো, গল্প অন্ততঃ ১২।১৪ পাতা হওয়া চাই এবং conclusionটা বেশ স্পষ্ট করা চাই।”^{১২} এই conclusionটা স্পষ্ট করতে গিয়ে শেষে তাঁর নিজের ছোট আকারের গল্পগুলো আর ১২।১৪ পৃষ্ঠার সীমাতেও বাঁধা থাকতে পারে নি। নিজেই বারে বারে আক্ষেপ করেছেন,—“আমার ছোটগল্পগুলো কেমন যেন বড় হইয়া পড়ে, এটা ভারী অস্ববিধার কথা।”^{১৩} তার চেয়েও বড় কথা, প্রকৃতিতেও গল্পগুলো প্রায়ই ছোটগল্প থাকে নি, ছোট উপন্যাস বা বড় গল্প (novelette) হয়ে উঠেছে। শরৎচন্দ্রের এই প্রেমীর গল্পের সংখ্যাই বেশি,—‘রামের হুমতি’, ‘বিন্দুর ছেলে’ ইত্যাদি পরিণত বয়সের রচনা

১। স্বঃ ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়—‘শরৎচন্দ্র’—৫০ বছরের জন্মবর্ষসম্বন্ধে প্রেসিডেন্সি কলেজে তাৎপ। ১০। জন্ম—কলিকাতার পালকে লেখা পত্রাংশ। ১১। জন্ম। ১২। জন্ম।

থেকে শুরু করে প্রথম জীবনে লেখা ‘অহুপমার প্রেম’, ‘বোঝা’ প্রভৃতি গল্প,—তাছাড়া ‘মেজদিদি’, ‘বৈকুণ্ঠের উইল’, ‘নিষ্কৃতি’, ‘নববিধান’, ‘স্বামী’, ‘একাদশী বৈরাগী’, ‘অভাগীর স্বর্গ’, ইত্যাদি সকল গল্পেই plot যেখানে শেষ হয়েছে,—সেখানে গল্পের আর কিছু বাকি থাকে নি;—কোনো কোঁতুহল, কোনো উৎকণ্ঠা, কোনো ব্যঙ্গনার প্রত্যাশা, কিছুই না।

দৃষ্টান্ত হিসেবে কয়েকটি গল্পের সমাপ্তিক অংশ উদ্ধার করা যেতে পারে। ‘বিন্দুর ছেলে’ গল্পটির শেষ অমুচ্ছেদ,—“যাদব বাহিরে চলিয়া গেলে বিন্দু মুখ কিরাইয়া বলিল, দাঁও দিদি, কি খেতে দেবে। আর অমূল্যকে আমার কাছে শুইয়ে দিয়ে তোমরা সবাই বাইরে গিয়ে বিশ্রাম কর গে। আর ভয় নেই—আমি মরব না।”

বলা বাহুল্য,—বিন্দুর এই উক্তির মধ্য দিয়ে গল্পের কেবল বর্তমান নয়, ভবিষ্যৎ পর্যন্ত নিঃশেষে বলে শেষ করা হয়েছে। সন্দেহ নেই, ঘটনা সমাপ্ত হয়েছে বলেই গল্প-রসের কলশ্রুতিও অত্যন্ত ব্যঙ্গনাময় সম্ভাবনা হারাবে, এমন কোনো কথা নেই। দৃষ্টান্ত হিসেবে, রবীন্দ্রনাথের ‘খোকাবাবুর প্রত্যাবর্তন’ গল্পের উল্লেখ আবার করা যেতে পারে। গোটা গল্পটি তথ্য বা বিষয়-প্রধান। রাইচরণের চরিত্র রচনাতেও কবি শরৎচন্দ্রের স্বভাবসিদ্ধ বস্তুনিষ্ঠ বিশ্লেষণ ও বিস্তারের পদ্ধতি অমূল্যগণ করেছেন। তবু গল্প-শেষের পরিণাম বর্ণনায় বস্তুসমূহ মছন-করা জীবনাবেগ যেন গোটা গল্প-পরিণামকে রক্ততপ্ত জীবন-রসের ব্যঙ্গনায় তরঙ্গিত করে তোলে; গল্পের বস্তু-নির্ভর পরিসমাপ্তি জ্যোতির্ময় অনির্বচনীয়তার শ্রোতে যেন অনন্তের পথে বয়ে চলে। ওপরের গল্পের উদ্ধৃতিতে বিন্দুর স্পষ্ট উক্তির মধ্যে গল্পের বস্তুময় পরিণতি কঠিন বন্ধনে প্রোথিত হয়েছে, কাহিনী-সমূহের কোনো চলমানতার সম্ভাবনাই আর থাকে নি তার মধ্যে। ‘রামের স্মৃতি’, ‘বৈকুণ্ঠের উইল’, ‘বিলাসী’ ইত্যাদি গল্পে এই স্থনিশ্চিত জীবন-পরিণতির ঔপন্যাসিক স্বাদুতাই একান্ত হয়ে রয়েছে।

কিছু সংখ্যক গল্পের সমাপ্তিতে লেখক অসম্পূর্ণতার একটা নাটকীয় আভাস সৃষ্টি করতে চেয়েছেন, কিন্তু বিবদ-রসপূষ্ট গল্পের প্রথম থেকে শেষ অবধি বিশ্লেষণ, বিস্তার, ব্যাখ্যাকে পূর্ণাঙ্গ ও স্পষ্ট করে তোলার ব্যাপক প্রয়াসের পরে আকস্মিক পরিসমাপ্তি কোনো অনির্বচনীয় ব্যঙ্গনা সৃষ্টি করতে পারে নি, কেবল একটি ফিকে রহস্তাবরণের অবতারণামাত্র করেছে, যার ভেতর দিয়ে গল্পের অবিচল স্পষ্ট পরিণতি আপনা থেকেই অন্তরে সুপরিবদ্ধ হয়ে ওঠে। দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘অহুপমার প্রেম’, ‘মামলার ফল’, ‘ছবি’ ইত্যাদি গল্পের উল্লেখ করা যেতে পারে। ‘অহুপমার প্রেম’ শরৎচন্দ্রের কিশোর বয়সের রচনা। অহুপমা আত্মহত্যা করতে গিয়েছিল, তারপরে ‘জ্ঞান হইলে দেখিল, সুসজ্জিত হর্ম্যে পালঙ্কের উপর সে শয়ন করিয়া আছে, পাশে ললিতমোহন। অহুপমা চক্ষুস্মীলন করিয়া কাতর স্বরে বলিল, “কেন আমাকে বাঁচালে?” এ “কেন”র উত্তর

গল্পের ঠিক অব্যবহিত পূর্ববর্তী অংশেই প্রাজ্ঞ হয়ে রয়েছে। জলে ঝাঁপিয়ে পড়বার আগে ললিতমোহন অহুপমাকে বলেছিল, “বৈচে দেখ, এ মিথ্যা কলঙ্ক কখনো চিরস্থায়ী হবে না।” অহুপমা জিজ্ঞেস করেছিল, “কিন্তু কোথায় গিয়ে বৈচে থাকবে?” ললিত জবাব দিয়েছিল “আমার সঙ্গে চল।”

তখন “অহুপমার একবার মনে হইল, তাহাই করিবে। চরণে লুটাইয়া পড়িবে, বলিবে আমাকে ক্ষমা কর। বলিবে, তোমার অনেক অর্থ, আমাকে কিছু ভিক্ষা দাও— আমি দূরে গিয়া কোথাও লুকাইয়া থাকি।”

তার পরেই অহুপমা হঠাৎ জলে ঝাঁপ দিয়েছিল,—আর তার জ্ঞান হয়েছিল ললিতমোহনের সুসজ্জিত হর্ম্যে পালকে। গল্পের পরিণতি অবিচল স্পষ্টতায় আপনার মধ্যে আপনি সম্পূর্ণ হয়ে আছে এখানে। অহুপমার প্রশ্ন নিছক প্রশ্ন নয়,—সমস্ত গল্পের নির্ভুল উত্তরটি সে নিজের দেহে বয়ে এনেছে।

আর একটি কথা,—শরৎচন্দ্রের বহু শ্রেষ্ঠ রচনার মত এই গল্পটি চরিত্র-কেন্দ্রিক নয়। স্রষ্টার অন্তর-নিহিত উদ্বেগ প্রটের মধ্যেই নিহিত রয়েছে,—যে প্রট আপনাতে আপনি সম্পূর্ণ। এ গল্প ছোটগল্প নয় নিঃসন্দেহে।

আর একটি গল্প পরিণত বয়সের রচনা,—‘মামলার ফল’ (১৩২৫ সাল) ; এই গল্পেও চরিত্র রচনার চেয়ে কাহিনীর মধ্য দিয়ে শিল্পীর জীবনবাচ্যকে পরিষ্কৃত করার প্রবণতা বেশি। বাঙালি নারীর বাৎসল্যের যে অপক্লপ মহিমা পরের ছেলের মা হয়ে উঠে কোনো এক অজানা সহজাত বৃত্তির প্রভাবে, তারই আবেগভরা জয়গান করেছেন শরৎচন্দ্র তার অসংখ্য গল্প-উপন্যাসে। ‘বিন্দুর ছেলে’, ‘রামের স্মৃতি’, ‘মেজদিদি’ গল্পে ঐ একই জীবন-মূল্যের জয়গাথা। ‘মামলার ফল’-এও তাই; যদিও গল্প হিসেবে এটি দুর্বল। কারণ শরৎ-গল্পের যা প্রধান রস-ভিত্তি চরিত্রায়ণের সেই অনবচ্ছিন্নতা নেই এতে। এই গল্পটির যা মধুরিমা, সে কেবল সমাপ্তিক্ষণের আকস্মিক নাটকীয়তায়। শিবুর স্ত্রী গঙ্গামণি পারিবারিক দ্বন্দ্বের টানা পোড়েনে নিখোঁজ;—গৃহিণীহীন গার্হস্থ্যে শিবু স্বয়ং অসাড়-চেতন। এমন সময়ে শিবুর শালা পাঁচু ধবর নিয়ে এল শিবুর পলাতক ভাইপো গয়ারামের,—যে গয়ারাম সমস্ত দুর্ভোগের কেন্দ্র-বিন্দু। পুলিশের পরোয়ানা রয়েছে গয়ারামের বিরুদ্ধে শিবুর পত্নীকে প্রহার করার দায়ে;—অথচ এই মাতৃহীন দেবরপুত্রকেই শিবুর স্ত্রী সন্তান-স্নেহে লালন করত।

পাঁচুর অভিসন্ধি ও উৎসাহেই কেবল শিবু রাজি হয়েছে “আদালতের পেয়াদা প্রভৃতি” নিয়ে গয়ারামের সন্ধানে যেতে। তা না হলে, “আপনার ঝালি ঘরের দিকে চাইয়া পরের উপর প্রতিশোধ লইবার জোর আর সে [শিবু] নিজের মধ্যে খুঁজিয়া পাইতেছিল ন এখন পাঁচুর জোর ধার করিয়াই তাহার কাজ চলিতেছিল।”

অনেক খোঁজ করে, অনেক বেলায় পাঁচলার সরকারি পুলের পাশে গ্রামে এসে পৌঁছালো সবাই ;—ভরা হুপুর তখন,—অনেক চেষ্টায় গয়ারামের আবাসের সন্ধান পাওয়া গেল ; বাইরে থেকে গয়ারামের উচ্চকণ্ঠস্বরও শোনা যাচ্ছিল ; পুলকিত উল্লাসে পাঁচু এবারে ঘরের দরজা অবরুদ্ধ করে দাঁড়াল। কিন্তু তার সারাটি মুখ “বিস্ময়ে, ক্ষোভে, নিরাশায় কালো হইয়া গেল। তাহার [পাঁচুর] দিদি ভাত বাড়িয়া দিয়া একটা হাত-পাখা লইয়া বাতাস করিতেছে এবং গয়ারাম ভোজনে বসিয়াছে।

“শিবুকে দেখিতে পাইয়া গঙ্গামণি মাথায় আঁচলটা তুলিয়া দিয়া শুধু কহিল, তোমরা একটু জিরিয়ে নিয়ে নদী থেকে নেয়ে এসো গে, আমি ততক্ষণ আর এক হাঁড়ি ভাত চড়িয়ে দিই।”

পারিবারিক কলহ-চিত্তের এই ‘বহ্নারস্তুে লঘুক্রিয়া’-ময় পরিণতি সারাটি গল্পের ওপরে কোতূকের স্নিগ্ধ-চ্ছায়া প্রসারিত করতে পারত। কিন্তু এই সমাপ্তি যেমন আকস্মিক, গঙ্গামণির শেষ কথাটি লেখক তেমনি নিরাসক্ত আয়াসহীনতার সঙ্গে উচ্চারণ করেছেন। কলে অপ্রত্যাশিতের চকিত দোলা মনকে মৃৎ ঝাঁকুনি দিয়েই তৃপ্তি-স্তিমিত করে দেয়। পরিণাম-বিত্তাসের এই আকস্মিকতা প্রথমে নাটকীয় চমক সৃষ্টি করে ; কিন্তু সে কেবল ক্ষণিকের অশুভূতি। তারপরে গল্পের শেষ হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে সেই চমকু খেমে যায় ;—সব কিছু নিঃশেষে জ্বেনে ফেলার চরিতার্থতায় পাঠকচিত্ত নিস্তক হয়ে থাকে। এ-যেন মেরঠা পথে উদ্দাম গরুর গাড়ি চালিয়ে নিয়ে গিয়ে হঠাৎ কোনো না-জানা খাদে পড়ে প্রবল ঝাঁকুনি দিয়েই একেবারে অচল হয়ে থেমে যাওয়া।

গল্প হিশেবে ‘ছবি’-র (১৩২৬ সাল) কলাঠৈলী অনেক সূক্ষ্ম,—অনেক পরিণত ; তবু এ-গল্পও ঠিক ছোটগল্প নয় ;—সংক্ষিপ্ত, সংহতি, সাংকেতিক বাচন-মধুরিমায় এ-গল্পও শেষের মধ্যে অশেষের ব্যঞ্জন রচনায় সার্থক হতে পারে নি। উপন্যাসের ব্যাপ্তি, বিস্তার বা সর্বাঙ্গ পূর্ণতার আকাঙ্ক্ষাও এতে নেই ; তবু ‘ছবি’ খুব মিষ্ট একটি রোমান্টিক গল্প,—একটি সার্থক প্রণয়োপাখ্যান,—হৃদয় love-tale। শরৎচন্দ্রের স্বভাবসিদ্ধ চরিত্রায়নের অন্তঃসম্পর্কতা নায়ক বা-ধিন-এর মধ্যে এক অপরূপ প্রাণ-সমৃদ্ধির ব্যঞ্জন রচনা করেছে। শিল্পী শরৎচন্দ্রের লেখনীতে শিল্পী বা-ধিন-এর জীবনরূপ রক্তমাংসের উদ্ভাপ নিয়ে এক অনির্বচনীয় সৌরভে জ্বলে উঠেছে। এই প্রসঙ্গে স্মরণ করি, বর্মা মূলকে শরৎচন্দ্র স্বয়ং একদা চিত্রশিল্পের সাধনায় বৃত্ত হয়েছিলেন ;—তাঁর সেদিনকার ছবি-আঁকা তাঁর গল্প-রচনার চেয়ে কম চিত্তাকর্ষক ছিল না স্বয়ং শিল্পার কাছেও। দৈব-দৃষ্টিনায় তাঁর বাসগৃহের সঙ্গে ছবিগুলি,—বিশেষ করে তাঁর ‘সাধের মহাশ্বেতা’-ও পুড়ে ছাই হয়ে না গেলে শরৎচন্দ্র কোন রূপে অধিকতর পরিচিত হয়ে উঠতেন,—সে আজ বলা কঠিন।

আর শরৎচন্দ্রের শিল্পি-ব্যক্তিত্বের খ্রেষ্ট উপাদান ছিল তাঁর স্ব-বিমুখ জীবন-প্রীতি ও তজ্জনিত সংঘম,—স্বয়ং শিল্পী যাকে বলেছেন তাঁর “বিবেক”।

ব্রহ্মদেশে শরৎচন্দ্র ঘোর মত্তাপ ছিলেন ;—একদিনে, এক মুহূর্তের অভিজ্ঞতায় তিনি সারাজীবনের জ্ঞাত মত্তাপান তাগ করেন,—জীবনে আর কখনো মদ ধরেন নি। হরিন্দাস শাস্ত্রীর কাছে সে কথা ব্যক্ত করে মন্তব্য করেছিলেন, “একটি ভদ্রলোক—তীপুত্র নিয়ে স্নেহে ঘুমোচ্ছিল, রাত একটায় দুটো মাতাল তাকে টেনে তুলে একেবারে মেরে এল ! এর পরও যদি মাতালের বিবেক না আসে, তবে আর আসবে কিসে ?”^{১৩}

এই ‘বিবেক’ শরৎচন্দ্রের আত্মার সম্পদ ছিল ; জীবন-অভিজ্ঞতার কদম্বতম পরিবেশে তাঁর আত্মাকে ভোগ-লালসার মানি স্পর্শ করতে পারে নি,—চিত্তবৃত্তির মত তাঁর দেহও থেকেছে স্বচ্ছ নির্মল,—কেবল এই সহজাত বিবেক-এর প্রভাবে। হরিন্দাস শাস্ত্রীকে বলেছিলেন, “নারীজাতি সম্বন্ধে আমার চরিত্র কোনো কালেই উচ্ছৃঙ্খল ছিল না, এখনও নয়। নেশার চূড়ান্ত করেছি, অনেক অস্থানে কুস্থানে গিয়েছি, কিন্তু তুমি সে সব জায়গায় খবর নিয়ে জানতে পার, তারা সকলেই আমায় শ্রদ্ধা করতো। কেউ দাঠাকুর কেউ-বা বাবাঠাকুর বলতো। কারণ অত্যন্ত মাতাল অবস্থাতেও তাদের দেহের উপর আমার কখনো লালসা হয়নি।” এই ঘটনার কারণ বিবৃত করে বলেছিলেন,—“প্রথম যৌবনে আমি একটি মেয়েকে ভালবেসেছিলাম। ভালবাসা নিফল হল, কিন্তু সমস্ত উচ্ছৃঙ্খলতার মধ্যে সে এসে চিরদিন দাঁড়িয়েছে আমার সামনে। সশরীরে যে নয়, সে তোমায় বোঝাতে হবে না বোধ হয়।”^{১৪}

এই ত শিল্পীর বিবেক !—এই বিবেক শরৎচন্দ্রের ‘কবির অন্তরে কবি’,—তাঁর সৃজনী-শক্তির প্রাণ। প্রেমসীর দেহে একদা-বিনূর্ত প্রেম বার্থ হয়ে শিল্পীর আত্মায় ছড়িয়ে পড়েছিল অমূর্ত বিবেকের অনির্বচনীয় ব্যঞ্জনায়া। বা-ধিন্-এর শিল্পি-চরিত্রকে শরৎচন্দ্র তাঁর এই শিল্পি-আত্মার রঙে রাঙিয়ে রচনা করেছেন। নিজের শিল্প-স্বভাব সম্বন্ধে ৫৩ বছরের জয়দিনের অভিভাষণে তিনি বলেছিলেন—“নানা অবস্থা বিপদে একদিন নানা ব্যক্তির সংস্রবে আসতে হয়েছিল। তাতে ক্ষতি যে কিছু পৌঁছায় নি তা নয়, কিন্তু সেদিন দেখা ঘাদের পেয়েছিলাম, তারা সকল ক্ষতিই আমার পরিপূর্ণ করে দিয়েছে। তারা মনের মধ্যে এই উপলকিতুক রেখে গেছে, ক্রটি, বিচ্যুতি, অপরাধ, অধর্মই মানুষের সবটুকু নয়। মাঝখানে তাঁর যে বস্তুটি আসল মানুষ—তাকে আত্মা বলা যেতেও পারে—সে তাঁর সকল অভাব, সকল অপরাধের চেয়েও বড়। আমার সাহিত্য-রচনায় তাকে

১৩। ড্র. ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়—‘শরৎপরিচয়’ (হরিন্দাস শাস্ত্রীর স্মৃতিকথা)।

যেন অপমান না করি।” শরৎ-চেতনার মূলনিহিত এই ‘আসল মানুষ’,—তঁার এই ষ্ট্রা-আত্মার পরিচয় ব্যক্ত করেই ডঃ হৃবোধচন্দ্র সেনগুপ্ত বলেছেন, “প্রকৃতপক্ষে শরৎচন্দ্র একজন সন্তোষ-বিরোধী নীতিবিদ,—ইংরেজিতে যাহাকে বলে puritan.”^{১৫} বা-খিন-এর চরিত্রে নিজের আত্মাকে গলিয়ে গলিয়ে শিল্পীর সহজ-সংযমী puritan মূর্তিটুকিটুকি একেছেন শরৎচন্দ্র তুলির পর তুলির আঁচড়ে। ‘ছবি’ না হয়ে এই গল্পের নাম হতে পারত ‘শিল্পীর প্রেম’। সে প্রেম তার পূর্ণাঙ্গ বৈভব নিয়ে কাহিনীর শরীর-সীমায় অবিচল সম্পূর্ণতার আসনে প্রতিষ্ঠা পেয়েছে। বা-খিন-এর তুলনায় নায়িকা মা-শোয়ের প্রশংসা-সাধিকা মূর্তি এমন জীবন্ত,—অত আত্মপূর্বিক সম্পূর্ণ হয়ে দেখা দেয় নি। শরৎ-সাহিত্যে সর্বত্র পুরুষের চেয়ে নারী প্রধান,—নায়িকা নায়কের চেয়ে উজ্জ্বলতর বর্ণে চিত্রিত। কেবল ‘ছবি’-তে তা নয়; এ-গল্পে শরৎচন্দ্রের শিল্পি-ব্যক্তিত্ব নিজের প্রাণরূপকেই বুঝি রচনা করেছে!

তাই গল্প যেখানে শেষ হল, সেখানেও উৎকণ্ঠিত-সংযত, দেহ-মন-মহনকারী ধ্যানী প্রেমের রক্তক্ষরা মধুরিমার আভাস ছড়িয়ে থাকে প্রাণের আনাচে কানাচে। কিন্তু সে মাদুর্ঘ্য-চেতনার উৎস গল্পের দেহ-সীমাতেরই একান্ত সম্পৃক্ত। এ-গল্পে মানবজীবন-তল-লীন সিদ্ধুর আভাস রয়েছে,—কিন্তু দুটি উন্মুখ-প্রাণ যুবক-যুবতীর ব্যাপক জীবনভূমি অধিকার করে তার বহুবিস্তার। বিন্দুর বিধে জীবনের সিদ্ধু-শোভাকে কেন্দ্রিত করতে পারেন নি শরৎচন্দ্র এখানেও; তাই ‘ছবি’ প্রাণমধুর গল্প-হলেও ঠিক পূর্ণ সুরে ছোট-গল্প নয়।

নিছক আঙ্গিক-বিচারের প্রয়োজনে এই ধরনের সকল-অসকল সকল গল্পের পৃথক পৃথক বিচারের প্রয়োজন অপরিহার্য নয়। কেবল এটুকু বললেই যথেষ্ট যে, ‘দর্পচূর্ণ’, ‘আঁধারে আলো’, ‘হরিলক্ষ্মী’ প্রভৃতি গল্পেও মোটামুটি একই রূপশৈলী অল্পস্বত হয়েছে। তা ছাড়া শরৎচন্দ্রের আরো একশ্রেণীর রচনা রয়েছে গল্প-হয়েও যারা ছোটগল্প নয়। এই সব গল্পের সমাপ্তিতে ছোটগল্পোচিত অশেষ-ব্যঙ্গনা সৃষ্টি করতে গিয়ে শিল্পী আসলে গল্পগুলিকে শেষই করেন নি;—শেষ-পর্বন্ত তারা প্রায় অসম্পূর্ণই থেকে গেছে। ‘আলো ও ছায়া’ এবং ‘পথ নির্দেশ’ এই ধরনের রচনাশৈলীর উল্লেখ্য নিদর্শন।

‘আলো ও ছায়া’ গল্পটি প্রথম কবে লেখা হয়েছিল জানা নেই,—প্রথম প্রকাশ ১৩২০ সালের ‘যমুনা’ পত্রিকায়। ‘কাশীনাথ’ নামক সংকলনে গল্পটি দৃত হয়েছে। তাতেই মনে হয়, হয়ত শরৎচন্দ্রের প্রতিষ্ঠা-পূর্ব যুগের অপরিণত মনের সৃষ্টি এ গল্প। এই অল্পমানের সমর্থন গল্পের প্লট-এও কিছু কিছু রয়েছে। এর আগে রবীন্দ্র-গল্প

প্রসঙ্গে উপাদানগত বিশিষ্টতার বিচারে গল্প-শৈলীকে নানা ভাগে ভাগ করে দেখেছি। সেই পদ্ধতি অহুসরণ করলে দেখব, শরৎ-সাহিত্যে এই গল্পটি আশ্চর্য এক আবেগ-প্রবণতার রেশ বহন করে এনেছে। আগাগোড়া সে বৈশিষ্ট্য রক্ষা করতে পারলে একটি সুন্দর আবহ-প্রধান গল্প হয়ে উঠতে পারত এটি। যাই হোক, এই আবেগাত্মক ভাবনার রেশ শিল্পীর মন ভরে রেখেছিল বলেই হয়ত প্লট-এর বিস্তারিত স্বাভাবিকতার সীমা সম্বন্ধে পূর্ণ সচেতন থাকার সম্ভব হয়নি। ‘আলো ও ছায়া’-র প্রাণোচ্ছল ‘ছায়া’ সুরমা;—প্রেম-আলো-আনন্দের ঝর্ণাধারা যেন। গানের মন্দির আবেশ ভরা পরিবেশে সুরমার পরিচয় ব্যক্ত করা হয়েছে :—

“সুরমা। যজ্ঞদাদা সেই গল্পটা আবার বল না ?

যজ্ঞ। কোনটা সুরমা ?

সুরমা। সেই যে আমাকে যবে বৃন্দাবনে কিনেছিলে। কত টাকায় কিনেছিলে গো ?

যজ্ঞ। পঞ্চাশ টাকায়। আমার তখন আঠার বছর বয়েস। বি. এ. একজামিন দিয়ে পশ্চিমে বেড়াতে যাই। মা তখন বঁচে, তিনিও সঙ্গে ছিলেন। একদিন দুপুর বেলায় মালতী কুঞ্জের ধারে একদল বৈষ্ণবী গান গাইতে আসে, তারই মধ্যে প্রথম তোমাকে দেখতে পাই, যৌবনের প্রথম ধাপটিতে পা দিয়ে জগৎটাকে এমন স্তম্ভী দেখতে হয় যে, শুধু নিজের দুটি চোখে সে মাধুর্য সবটুকু উপভোগ করতে পারা যায় না। সাধ হয়, মনের মতন আর দুটি চোখ এমনি করে এক সাথে এমনি শোভা সম্ভোগ করতে পারে যদি তাকে বুঝিয়ে বলতে পারি,—ও কি সুরমা, কীদছ যে ?

সুরমা। না—তুমি বল।

যজ্ঞ। তুমি তখন তের বছরের নবীন বৈষ্ণবী, হাতে মন্দিরা, গান গাইছিলে।

সুরমা। বাও—আমি বুঝি গান গাইতে পারি ?

যজ্ঞ। তখন ত পারতে, তারপর অনেক পরিশ্রমে তোমাকে পাই, তুমি ব্রাহ্মণের মেয়ে বালবিধবা ; মা তোমার তীর্থে এসে আর কিরে যেতে পারেন নি—স্বর্গে গিয়েছেন। আমার মার কাছে তোমায় এনে দিই, তিনি বুকে তুলে নিলেন—তারপর হুতুকালে আবার আমাকেই কিরিয়ে দিয়ে গেলেন।”

পূর্ব-পরিচয় কথনের এ নাটকীয় রীতি সত্যিই সুন্দর,—প্রেমের আপনহার। বিহ্বলতা ভ্রান্তে নাতিশ্রষ্ট মন্দিরতার সৃষ্টি করেছে। তবু এমন অবস্থাতেও পঞ্চাশ টাকায় বাল-বিধবা বৈষ্ণবী কিনে এনে, পরে পুত্রের হাতে তাকে দিয়ে যাওয়ার গল্পটি বাংলাদেশের সে-কালের কেন, এ-কালের হিন্দু-জ্ঞানীদের পক্ষেও স্বাভাবিক বলে মনে হয় না। অবশ্য উপস্থাসের

মত প্রট্-এর সম্ভাব্যতা-সন্দেহাতীত করে তোলার আবশ্যিক দায়িত্ব ছোটগল্পকারের পক্ষে সকল ক্ষেত্রেই সমান তীব্র নয়। তা হলেও গল্পের প্রতিবেশ ও তথ্য-উপস্থাপনা পরস্পর সমঞ্জসতার মধ্য দিয়ে অথওতার স্বরময় ব্যঙ্গনা সৃষ্টি করে,—ছোটগল্পের কাছে এটুকু রস-চেতনার নিম্নতম দাবি। স্বরমার এই পূর্বপরিচয় কখনে কোথায় যেন সহজ সংগতিবোধে সংশয় জাগে।

তারপরে, মিত্তিরদের বাড়ির মাতৃহীনা রাঁধুনির মেয়ের সঙ্গে যজ্ঞদত্ত-র বিবাহ-সংঘটন সম্ভাব্যতা-বোধকে রীতিমত পীড়িত করে। এ-রকম ঘটনা একেবারেই ঘটে না,—এমন কথা বলবার উপায় নেই; স্বয়ং শরৎচন্দ্রের দু-দুবারের বিবাহিত জীবনে অনেকটা এ-ধরনের ঘটনারই অহুর্ভবন ঘটেছে। কিন্তু শরৎচন্দ্রও স্বীকার করেছেন,—“ঘটে যা তা সব সত্য নহে।”^{১০} ঘটনাকে প্রাণবান্ শিল্প-সত্যে পরিণত করতে পারার সিদ্ধিতেই শিল্প-সাধনার সার্থকতা। ঐ সাধন-সৌধরচনায় ব্যাঘাত এসেছে যজ্ঞদত্তের বিবাহ-ঘটনার পর থেকে।

বৈষ্ণব-চেতনার মর্মলীন মুক্তশব্দ প্রণয়-ভাবনা শরৎচন্দ্রকে চিরকাল মুগ্ধ করেছিল;—বে-প্রোমে সমাজের বহিরাগত শৃঙ্খল পরানো চলে না,—অশচি অন্তরলীন শৃঙ্খলায় বে প্রণয়-বোধ সহজ-সংঘত,—শরৎচন্দ্রের puritan আত্মা জীবনে ও সাহিত্যে তার জয়গান করে কিরেছে। শরৎ-সাহিত্যে কমললতা বৈষ্ণবী এ-সত্যের শ্রেষ্ঠ প্রমাণ। বৃন্দাবনে সমাজ-শাসন-নির্মুক্ত সত্যীন্দ্র-চিন্তাহীন ‘একনিষ্ঠ প্রেম’-এর স্বর-সুন্দর ছবি শিল্পী আঁকতে শুরু করেছিলেন যজ্ঞদত্ত এবং স্বরমার,—আলো ও ছায়ায় জীবন-কথা নিয়ে। কিন্তু শরৎচন্দ্র একেবারেই ছিলেন বস্তুনিষ্ঠ ঔপন্যাসিক; তাঁর শিল্পি-অন্তঃকরণ কানায় কানায় পূর্ণ হয়েছিল মানবিক আবেগ ও সঙ্কল্পতায় দিয়ে;—এমন কি অনেক সময়ে তা ভাবানুভূতির (sentimentality) পর্যায়েও নেমে এসেছে। তা হলেও নিজের ভাবনাকে তিনি চোখে-দেখা বস্তু-সীমার বাইরে কোথাও শিল্প-কল্পনার আকাশে মুক্তি দিতে পারেননি। তাই শরৎ-সাহিত্যে গল্পের বস্তুময় ভিত্তিটিই প্রধান,—অনেক সময়েই যা চরিত্রের ঘটনাবলুল বিস্তারের মধ্য দিয়ে প্রকাশ পেয়েছে। এই বস্তুময়তার ভিতকে আশ্রয় করেই যা-কিছু কল্পনা,—বা-কিছু কামনা, বাসনা, আবেগ তাঁর রচনায় মুক্তি পেয়েছে। অতএব, যজ্ঞদত্ত-স্বরমার বস্তু-ভার-মুক্ত প্রেম-মধুরিমা স্বল্পক্ষেণেই গল্পের বস্তুময় সংঘাত-ভূমিতে প্রবেশ করে খেঁই হারিয়ে কেলেছে।

যেদিন থেকে যজ্ঞদত্তের নববধূ ঘরে এল, সেদিন থেকে গল্পের আকাশের স্বরটি যেন

মাটির তলার হুড়কে আটকা পড়ে হাঁপিয়ে উঠল। তারপর নানা ঘটনা-বিপদ্বয়ের মধ্য দিয়ে নববধুর মৃত্যু, যজ্ঞভেদের নিরুদ্দেশ যাত্রা এবং সর্বশেষে স্বরমার অসহায়তার মধ্যে গল্প যেখানে শেষ হল, সেখানে অসমাপ্তির অভূষিতুকুই যেন প্রধান হয়ে ওঠে,—‘শেষ হয়ে হইল না শেষ’—না ভেবে মনে হয় গল্প বুঝি মোটে শেষই হতে পারল না।

স্বরমার চরিত্রটি আশ্চর্য রসোচ্ছলতা নিয়ে ফুটে উঠছিল প্রথম দিকে,—পরের সংঘাতময়তার মধ্যে সে দীপ্তি কিছুটা নিভে এলেও চরিত্রটি আগাগোড়াই মোটামুটি প্রাণচঞ্চল থেকেছে।

এ-দীপ্তি আরো আত্মস্ত সম্পূর্ণতা পেয়েছে ‘পথ নির্দেশ’ গল্পের হেমন্তলিনীর মধ্যে। শরৎ-সাহিত্যের প্রায় সকল নারী-চরিত্রেই একটি শাশ্বত সাধারণ স্বভাব নানা উপলক্ষ্যে পুনঃপুনঃ আবর্তিত হয়েছে। সব মানুষের মধ্যেই দুটি পরস্পর-বিরোধী চেতনার অস্তিত্ব রয়েছে। এক, মানুষের ব্যষ্টিচেতনা;—আর এক সমষ্টি-চেতনা। ব্যষ্টিধর্মের আকাঙ্ক্ষা,—মানুষের একক অস্তিত্বের চরিতার্থতা-কামনাকে নিয়ে জীবনের নিঃসঙ্গ নির্বন্ধন আকাশে সে উড়ে বেড়াতে চায়। অগ্রপক্ষে মানুষের সমষ্টিবোধ জানে, একাকিত্বে তৃপ্তি নেই,—ব্যক্তি-বাসনার সিদ্ধি নেই নিঃসঙ্গতার শূন্যতায়। তাই সে ব্যক্তিকে—ব্যক্তির আকাঙ্ক্ষাকে সীমিত করে সর্বজনের কল্যাণময় জীবনভূমিতে টেনে আনে,—আকাশের পাখিকে জীবনের প্রয়োজনে করে পিঞ্জরাবদ্ধ। পাখি কেবলই আকাশে মুক্তি চায়, পিঞ্জর চায় নীড়ের মায়ায় কেবলই তাকে বাঁধতে। প্রতিটি মানুষের স্বভাব-মূলে রয়েছে এই অনাদি-চিরন্তন বন্দ-চেতনা। নারীর মনোভাবনাকে আশ্রয় করে শরৎচন্দ্র সেই স্বভাব-মানুষের ছবি এঁকেছেন। প্রেম-বৃত্তি নারীর পক্ষে সহজাত;—লতার পক্ষে যেমন মহীকহ আশ্রয়ের বাসনা। প্রাণবান পৌরুষের বলিষ্ঠতাকে আশ্রয় করে নারীপ্রাণ মুক্ত আকাশের নীলিমায় নাড় বাঁধতে চায়। প্রেম-চেতনা সকল অবস্থাতেই মুমুকু,—বন্ধনভীরু। কিন্তু আর একদিকে গৃহ-লোভাতুর নারীর প্রাণ যেমন বাঁধতে চায়, তেমনি বাঁধা পড়েও। সমাজ, সংস্কার, কল্যাণবোধের অজস্র বাঁধনে তার মুক্তি-পিপাসু প্রেম-চেতনা পুনঃপুনঃ আচ্ছন্ন হয়ে পড়ে। তাই নিজের মধ্যে তার অনন্ত বন্দ,—নিজেরই সঙ্গে।

বাংলা সাহিত্যে নারী-চরিত্রের এই হিমালয়-সম অন্তর্দ্বন্দ্ব শরৎচন্দ্রের মৌলিক আবিষ্কার। এর আগে একেবারে মধ্যযুগ থেকেই নারীকে তার একান্ত সামাজিক ভূমিকায় প্রতিষ্ঠিত করে দেখা আমাদের স্বভাব-সিদ্ধ হয়ে পড়েছিল।^{১৭} এমন অবস্থায় নারীর

^{১৭} বিদ্বত আলোচনার কল্প দ্রষ্টব্য : ভূদেব চৌধুরী—‘বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস’ ২য় পর্বাংশ, ৪র্থ সং।

সমাজ-নিরপেক্ষ ব্যক্তি-বাগনার স্বাধীন স্বভাবটুকুর কল্পনা করাও দুঃসাধ্য ছিল সে-কালে। শরৎচন্দ্রের প্রায় সকল নারী-চরিত্রেই গার্হস্থ্যজীবন-লোভাভূত,—এমন কি সমাজ-পরিচ্ছিন্না নারীদেরও সেই একই অদম্য আকাঙ্ক্ষা। ‘আঁধারে আলো’ গল্পের বিজলী থেকে শুরু করে ‘দেবদাস’ উপন্যাসের চন্দ্রমুখী পর্যন্ত সকলেই এখানে সমগোষ্ঠীয়া। অথচ এরা কেউ-ই বাংলার গার্হস্থ্য ধর্মের আবহমান পথের পথিক নয়,—পরিবার-জীবনের নিয়ম-শৃঙ্খলার মধ্যে বাস করেও এদের স্বাধীন ব্যক্তিসত্তা কখনো সামাজিকতার শৃঙ্খলে বাঁধা পড়েনি। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় শরৎ-নারীদের এই স্বাতন্ত্র্যময় স্বভাব প্রাঞ্জল ভাষায় ব্যক্ত করেছেন,—“শরৎচন্দ্রের উপন্যাসে স্ত্রী-চরিত্রে এই সমাজ-নিরপেক্ষ, স্বাধীন জীবনের আরও সুস্পষ্ট স্ফূরণ হইয়াছে। এমন কি, তাঁহার প্রথম যুগের উপন্যাসগুলিতেও, যেখানে সমাজ-বিদ্বেষের স্বর সেরূপ তীব্র নয়, ও পারিবারিক কর্তব্য পালনই স্ত্রীলোকের প্রধান কার্য, সেখানেও, তাহাদের দৈনিক সমাজ-নির্দিষ্ট কার্যগুলির অভ্যন্তরেও তাহাদের মধ্যে একটা নূতন সতেজ প্রকাশভঙ্গী, একটা দৃপ্ত, মহিমাযুক্ত তেজস্বিতার পরিচয় পাওয়া যায়। শরৎচন্দ্রের উপন্যাসে পারিবারিক জীবনে নারীর প্রভাব খুব active, এমন কি aggressive ধরনের। ইহা অন্তরাশবর্তিনীর নীরব কর্মনিষ্ঠা নহে—ইহা কেবল পিছনে থাকিয়া সনাতন আদর্শের পথে সংসার-রথকে ঠেলা দেয় না। ইহা নূতন আদর্শের প্রবর্তনের দ্বারা সংসার যাত্রাকে অভিনব পথে পরিচালিত করতে চেষ্টা করে। মেহ-প্রেম-ধারাকে নূতন প্রণালীতে প্রবাহিত করিয়া পারিবারিক জীবনের ভারকে স্ত্রী সরাইয়া দেয়।”^{১৮}

এই স্বাধীন-স্বতন্ত্র নবীনতাবোধী জীবনাদর্শের প্রবর্তনায় শরৎ-সাহিত্যের নারী ব্যক্তিগত প্রেম-সাধনার ক্ষেত্রে গতানুগতিক ‘সত্যব্রত’ সংস্কারকে অতিক্রম করে নিজের অন্তরলীন প্রেম-বাসনার একনিষ্ঠতাকেই একক মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত করতে চেয়েছে। তবু যুগযুগান্তর-ব্যাপী সংস্কার নিজের অজ্ঞাতেই স্বজাগত হয়েছিল। কলে নিরবধি চলে যাবার কোলাচল বৃদ্ধি। জীবনের চরম পাওয়া আর পরম চাওয়ার মূলগত অনিশেষ বিরোধই শরৎ-সাহিত্যে ট্রাজেডির সঞ্চার করেছে নারীপুরুষের জীবনে। হেমললিনীর জীবনেও সেই স্বপ্নের ট্রাজেডি ;—‘আলো ও ছায়া’ গল্পের সুরমার জীবনেও তাই।

যজ্ঞদত্ত দীর্ঘকাল কলে ভিজেন্স করেছিল, “তবে কি চিরকাল শুধু আমারই সেবা করে কাটাবে ?” তখন “হু”, বলিয়া সে বস্ বস্ করিয়া কাঁদিয়া ফেলিল।—তবু সুরমা মিত্রদেবের বাড়ি কনে দেখে এসেছিল ; জোর করে যজ্ঞদত্তকে কনে দেখতে পাঠিয়ে

দিয়েছিল,—জোর করে বলেছিল সে কনে যজ্ঞসত্ত্বের ‘মনে ধরবেই’। অথচ সত্যিই যখন যজ্ঞসত্ত্বের কনে পছন্দ হল, তখন “হঠাৎ যেন সুরমা আর কোন কথা খুঁজিয়া পাইল না।” প্রাণথরে বাকে পরের হাতে সঁপে দেবার উপায় নেই, তাকেই আজীবন প্রাণ দিয়ে আঁকড়ে ধরবার পুঁজিটুকু হাত থেকে ছিনিয়ে নিয়েছে সমাজ,—এই টানাপোড়েনের মধ্য দিয়েই এসেছে ‘আলো ও-ছায়া’র জীবনের অনপনের ট্রাজেডি।

‘পথ-নির্দেশ’ গল্পে সে ট্রাজেডি আরও অনপনের যজ্ঞগা-মাধুর্ষে ভরপুর ;—কারণ নারী-মনের সেই অস্তহীন দ্বন্দ্ব এখানে মর্মস্পর্শী প্রাঞ্জলতা লাভ করেছে ব্যাপক ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণের মধ্য দিয়ে। এই উপলক্ষ্যে হেমললিতা এবং গুণেন্দ্র দুজনেরই চারিত্র-পরিচয় আত্মপূর্বিক তথ্য-বর্ণনার মধ্য দিয়ে পূর্ণাঙ্গ হয়ে উঠেছে। এই গল্প প্রসঙ্গে শরৎচন্দ্রের মনস্তাত্ত্বিক দৃষ্টিভঙ্গীর কথা ওঠে। কিন্তু শরৎ-সাহিত্যে নরনারীর মন-জানাজানির গোপন পরিচয়ের মধুরতা অস্তহীন হলেও মনস্তাত্ত্বিক ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণের প্রাচুর্য বা পরিণতি খুব কম গল্পেই রয়েছে ; ‘পথ-নির্দেশ’ তা মোটেই নেই।

পিতার মৃত্যুর পর গুণেন্দ্রনাথের আশ্রয়ে গিয়ে পড়তে হেমললিতারই আপত্তি ছিল সবচেয়ে বেশি! অথচ একবার যখন দুজনে সাক্ষাৎ হল তখন জননী স্থলোচনা উদ্বিগ্ন হয়ে উঠলেন,—“এই দুটিতে কেমন করিয়া যে এত সম্বর এত আপনার হইয়া গেল, এই কথা তিনি যখন তখন ভাবিতে লাগিলেন।” বলা বাহুল্য, সে ভাবনার শেষ ছিল না,—কোনো জবাব ছিল না সে জিজ্ঞাসার। স্বয়ং সে দুটি নরনারীও এর উত্তর দিতে পারত না। অথচ মন বেদন মনের সঙ্গে গাঁথা হয়ে গেছে,—সেদিনও সংস্কারের বাধা হয়েছিল পর্বতপ্রমাণ। গুণীর সিন্দুকের চাবি হেম আঁচলে বেঁধেছিল,—লাইব্রেরির সঙ্গে লাইব্রেরির মালিকটির হেফাজৎ-ও গ্রহণ করেছিল একচ্ছত্র আধিপত্য ; বিভ্রান্ত সন্ধ্যায় পার্শ্বের ওপরে প্রণাম করে গুণীর প্রাণের মৌন আলীর্বাৎসবিক মুখর করেও তুলতে চেয়েছিল। অথচ একদিন আদালত থেকে ফিরে গুণী যখন বই-এর সন্ধ্যানে পড়ার ঘরে ঢুকতে গেল, তখনই হেম বলে উঠলো,—“এসো না গুণী-না, আমি খাচ্ছি।” চকিত ব্যাখ্যায় গুণী জিজ্ঞেস করেছিল “তোমার দাসী মানদা ঢুকলে জাত যায় না—আমি কি তার চেয়ে ছোট?”

হেম সেদিন—এ-জিজ্ঞাসার জবাব দিতে পারেনি,—খাওয়া ছেড়ে উঠে গিয়েছিল। অথচ পরদিন সকালে গুণীর এঁটো পাতে জোর করে ভাত নিয়ে বসেছিল খেতে। এ নিছক অবিবর্তককারিতা নয়,—ব্যক্তিপ্রাণ ও সমাজ-সংস্কারের দুঃসহ দ্বন্দ্ব। প্রাণ ছুটেছে সকল নিয়ম-শৃঙ্খলা-মুক্ত প্রেমের বেকীতে আত্মস্থান করতে, পাশ্বে পাশ্বে সংস্কার পরিষে দিয়েছে বেড়ি। এই করেই একের দিন কেটেছে পরস্পর-বিরোধী বৃত্তির টানাপোড়েনে।

অবশেষে বাইরের বাধা যখন ঘুচল,—মাঝের অস্তিম আলীর্বাদ গুণীর চিরন্তন কামনার অভিষেকে সিক্ত হয়ে দেখা দিল, তখন বাধা এল অস্তরের সংস্কারের বেগে। একদিন হেমকে পেয়ে গুণী গ্রহণ করতে পারল না ; আর একদিন গুণী পেতে চাইলেও হেম ছুটে পালাল ;—আরো একদিন হেম যখন চরম আত্মদান করতে ছুটে এল,—সেদিন গুণীর জীবনে দুহাত ভরে পাবার, নেবার ও দেবার শক্তি নিঃশেষিত হয়েছে। এমনি করেই চলে বিরোধ-অনিশ্চয়তার পীড়িত মাহুঘের পথ চলা ;—কে জানে, এ “পথের শেষ কোথায়, কী আছে শেষে ?” অস্তহীন এই চির জিজ্ঞাসার ব্যাধি-ব্যঞ্জনার-পাখারে গল্পের পরিণামকে ছেড়ে দিয়ে গেলে অপরূপ একটি ছোটগল্প হয়ে উঠতে পারত “পথ নির্দেশ”। কিন্তু বাধা দিল শিল্পীর স্থানিচিত উদ্দেশ্য-কথনের ব্যাকুলতা,—“অতৃপ্ত বাসনাই মহৎ প্রেমের প্রাণ, এর দ্বারাই সে অমরত্ব লাভ করে। যুগে যুগে কত কাব্য, কত মধুর, কত অমূল্য অশ্রু সঞ্চিত করে রেখে যায়...।” এই প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের ‘পোস্টমাস্টার’ গল্পটির কথা মনে পড়ে। সেখানে বলেছি, ছোটগল্পের পক্ষে এ ধরনের ব্যাধি-বিস্তার,—শিল্পীর আত্মকথন রসহানিকর। তবু দেখেছি, ‘পোস্টমাস্টার’ গল্পে রবীন্দ্রনাথের জীবনান্বর্ধবাচন প্রট্-এর সমাপ্তিকে স্থানিচিতের বাধাঘাট থেকে অশেষের অস্তহীন সমুদ্রে ভাসিয়ে দিয়ে গল্পকে ছোটগল্পের স্বাদে ভরে তুলেছে। এ-গল্পে তেমনটি ঘটেনি। প্রেমের স্বদীর্ঘ দার্শনিক স্বভাব বর্ণনার পরে গুণী হেমকে বলেছে,—“চল, আজই আমরা কালী যাই। যে কটা দিন আরো আছি, সে কটা দিনের শেষ সেবা তোমার ভগবানের আলীর্বাদে, অক্ষয় হয়ে তোমাকে সারাজীবন সুপথে শান্তিতে রাখবে।”

এই সমাপ্তি-ছত্র পড়ে মনে হয় গল্পের অশেষ-ও হারাণ,—শেষ-ও বুঝি রক্ষা হল না। সম্প্রতি জীবন-ব্যঞ্জনাকে ঘটনার মধ্য দিয়ে আরো স্পষ্ট করতে গিয়ে গল্পের পরিণতি-তে সম্প্রতিতাই কেবল বেড়েছে ;—গুণীর পক্ষে এ গ্রহণ না বর্জন !—মিলন না বিচ্ছেদ !

বস্তুত মিষ্টি-মধুর অসংখ্য গল্পের স্রষ্টা হয়েও শরৎচন্দ্র উৎকৃষ্ট ছোটগল্প বেশি লিখতে পারেন নি প্রধানতঃ দুটি কারণে। প্রথম কারণ কাহিনীর স্বজনক্ষেত্রে তাঁর একান্ত তথ্য-নির্ভরতা। শিল্পী নিজের বলেছিলেন,—“...সাহিত্য-সাধনার বিষয়বস্তু ও বক্তব্য আমার বিস্মৃত ও ব্যাপক নয় ; তারা সংকীর্ণ, স্বল্প পরিসরবদ্ধ। তবুও এটুকু দাবি করি, অসত্যে অল্পরঞ্জিত করে তাদের আজও আমি সত্যাক্রষ্ট করিনি।”^{১১} সন্দেহ নেই, এই সত্য সৃষ্টিতে লেখক একান্তভাবে চোখে-দেখা অভিজ্ঞতার photograph রচনা করেননি। কিন্তু তাই বলে তাঁর realistic সত্য-চেতনা অভিজ্ঞতার পরিচিত তথ্য-

সীমার বাইরে কল্পনাকে পদক্ষেপ করতে দেয়নি। বরং চোখে-দেখা তথ্যের দেহকে ঘিরেই তাঁর গল্প-উপন্যাসে কল্পনার লাভণ্য সঞ্চার করেছেন। এদিক থেকে তথ্যকে সম্পূর্ণ করে বলবার যৌক্তিক লেখকের মজ্জাগত। তার ওপরে তিনি নিজের ঘাকে বলেছেন “conclusion-টা বেশ স্পষ্ট করা,” আর ‘উদ্দেশ্যকে পরিষ্কৃত করা’—তারই প্রভাবে গল্পগুলি পূর্ণাঙ্গ উপাখ্যানের সার্থকতা লাভ করেছে, ছোটগল্প হয়ে উঠতে পারেনি। কেবল যে-হু’একটি ক্ষেত্রে দৈবাৎ কোনো কারণে শিল্পীর এই স্বভাব-মুক্তি ঘটেনি, সেখানেই দেখি শরৎ-গল্পে ছোটগল্পের ব্যঙ্গনা-ধর্ম আভাসিত হয়েছে।

লেখকের প্রথম প্রকাশিত গল্প ‘মন্দির’ এই ব্যতিক্রমের একটি সার্থক উদাহরণ। এটির রচনা-কাল ১৩০১ বাংলা সাল; সম্পর্কিত মাতুল হরেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়ের নামে গল্পটিকে লেখক কুন্তলীন পুরস্কার প্রতিযোগিতায় পাঠিয়েছিলেন;—সে বছরের প্রথম পুরস্কারও পেয়েছিল এ-গল্প। কিন্তু লেখক তখনো সাহিত্যক্ষেত্রে প্রবেশ করবার কথা সচেতনভাবে কল্পনাও করেননি। বয়স তখন ছাব্বিশ, কিছুদিনের মধ্যে বর্মা চলে গেলেন জীবিকার্জনের দ্বারে। অতএব বলবার মত অভিজ্ঞতা সেদিন প্রচুর জমা হয়ে গিয়ে থাকলেও সে-কথা বলতেই হবে স্পষ্ট প্রাঞ্জল করে, এমন সচেতন বিবেকবুদ্ধি ও উদ্দেশ্য-প্রবণতা তখনো দানা বাঁধেনি মনে। এ-প্রসঙ্গে বাংলা সাহিত্যের প্রথম ছোটগল্প ‘মধুমতী’-র কথা আবার স্মরণ করা যেতে পারে। সেখানে দেখেছি, উপন্যাসোচিত অংশও জীবন-দৃষ্টির প্রসার পূর্ণ ব্যাপ্ত হতে পারেনি বলেই, পূর্ণচক্রের হাতে উপন্যাসের উপাখ্যান ছোটগল্পের অক্ষুট আকার ধরেছে। শরৎচন্দ্রার-ও সেটি অপরিণতিত দুঃ;—এই পরিণতিহীন অপ্রণততার মধ্যেই যেন স্বভাব-উপন্যাসিকের হাতে সার্থক ছোটগল্প রূপ ধরেছে। কেবল ‘মন্দির’ গল্প-কে কেন্দ্র করেই এমন সাধারণ সিদ্ধান্ত করা চলে না সত্যি;—কিন্তু লক্ষ্য করলে দেখব শ.৭৮২র অপরিণত বয়সের যে-সব গল্প প্রকাশিত হয়ে পড়ায় একদা তিনি ক্ষুব্ধ হয়েছিলেন, সেই ‘কালীনাথ’ ‘বাল্যস্মৃতি’, ‘হরিচরণ’ প্রভৃতি সর্বাসম্পূর্ণ গল্প হয়ে উঠতে না পারলেও, সার্থক ছোটগল্পের লক্ষণাবিহীন।

এ’র থেকে এমন তুল সিদ্ধান্ত যেন না করি যে, অ-পরিণত উপন্যাসই সার্থক ছোটগল্পের আকার। এই তথ্য কেবল এ-কথাই বুঝতে দিবে থাকে যে, শরৎ-প্রতিভার উপন্যাস-ধর্মী ব্যাপ্তিকামনা তাঁর হাতে সকল ছোটগল্পের ক্ষেত্রে অন্ততম বাধার কারণ হয়েছিল।

‘মন্দির’ গল্প নিয়েই শুরু করা যাক; এ-পর্বায়ের এটিই পরিণততম গল্প। শরৎচন্দ্রের চরিত্র রচনার দক্ষতা এখান থেকেই পূর্ণ-ফুট হয়ে উঠেছে, বালিকা অপর্ণার কৈশোর-বৌবনের অল্প স্ব-হৃৎস্বভাব অভিজ্ঞতার সৌরভ নিয়ে। গোটা গল্পটির ভিত্তি বাস্তব

তথ্য-বিশ্লেষণের ওপরে নির্ভরশীল। বিশেষ করে অপর্ণা-চরিত্রের মর্ম-প্রদেশে জীবন-সন্ধানী দৃষ্টির তীব্র আলোক প্রতিফলিত করে শিল্পী বেন তাকে টুকরো টুকরো করে খুঁটিয়ে দেখেছেন। অথচ এই বিচার-বিশ্লেষণে উপত্যাসোচিত অনিশ্চেষ্টতা নেই; দু-একটি কথার আঁচড়ে,—দু-একটি সংক্ষিপ্ত সার্থক ইঙ্গিতবহু বর্ণনার তির্যকতায় খণ্ডের মধ্যে অথবাদের আভাস স্ফুটিত হয়েছে।

অপর্ণা ও শক্তিনাথের মন্দির-কেন্দ্রিক ক্রমসামুজ্যের ছবি এঁকেছেন শিল্পী; —যথু ভট্টাচার্যের সন্ত-পিতৃহীন পুত্র অপর্ণাও শক্তিনাথকে অপর্ণা নিজে মন্দিরের পূজার ভার দিয়েছে,—নিছক অহুকম্পার বশে। “রুগ্ন শক্তিনাথের শুক্লমুখে শোকদুঃখের চিহ্ন দেখিয়া অপর্ণার মায়া হইল, কহিল, তুমি পূজা করো; যা জান তাই করো তাতেই ঠাকুর তুষ্ট হবেন। ...পূজা শেষ হইলে অপর্ণা নিজের হাতে সে যাহা ধাইতে পারে বাখিয়া দিয়া বলিল, বেশ পূজা করেছ। বামুন ঠাকুর, তুমি কি হাতে রেখে ধাও?”

“কোনদিন রাঁধি, কোনদিন—যেদিন জ্বর হয়, সেদিন আর রাঁধতে পারি না।

“তোমার কি কেউ নাই?”

“না’। শক্তিনাথ চলিয়া গেলে অপর্ণা তাহার উদ্দেশে বলিল, আহা! দেবতার কাছে যুক্ত করে তাহার হইয়া প্রার্থনা করিল, ঠাকুর ইহার পূজায় তুমি সন্তুষ্ট হইও, ছেলেমানুষের দোষ-অপরাধ লইও না। সেইদিন হইতে...নিরাশ্রয় ব্রাহ্মণকুমারটিকে সে তাহার অজ্ঞাতসারে আশ্রয় দিয়া তাহার সমস্ত ভার স্বেচ্ছায় মাথায় তুলিয়া লইল। এবং সেইদিন হইতে এই কিশোর ও কিশোরী তাহাদের ভক্তিস্নেহ ভুলভ্রান্তি সব এক করিয়া এই মন্দিরটিকে আশ্রয়পূর্বক জীবনের বাকী কাজগুলিকে পর করিয়া দিল। শক্তিনাথ পূজা করে, অপর্ণা দেখাইয়া দেয়। শক্তিনাথ স্তব পাঠ করে, অপর্ণা মনে মনে তাহার সহজ অর্ঘ্য দেবতাকে ব্রূণাইয়া দেয়। শক্তিনাথ গন্ধপুষ্প হাত দিয়া তুলিয়া লয়, অপর্ণা অকুলি দিয়া দেখাইয়া বলে, আজ এমনি করে সিংহাসন সাজাও, বেশ দেখাবে। এমনি করিয়া এই বৃহৎ মন্দিরের বৃহৎ কাজ চলিতে লাগিল। দেখিয়া শুনিয়া আচার্য কহিলেন, ‘ছেলেখেলা হচ্ছে’।”

এই ছেলেখেলায় মধ্য দিয়ে মন্দির-দেবতা মদনমোহনের লীলা-খেলা কতদূরে গিয়ে পৌঁচেছিল, তারও ইঙ্গিত রয়েছে :—শক্তিনাথ কলকাতা বাবে মামার আহ্বানে, তাই পূজা করতে যেতে সেদিন ইচ্ছা নেই তার। “বেলা বাড়িতেছে দেখিয়া অপর্ণা ডাকিয়া পাঠাইল; শক্তিনাথ গিয়া বলিল, আজ আমি কলকাতার বাব—মামা ডেকে পাঠিয়েছেন—বলিয়াই সে একটু সংকুচিত হইয়া ধাঁড়াইল। অপর্ণা কিছুক্ষণ চুপ করিয়া রহিল, পরে কহিল, কবে কিরে আসবে? শক্তিনাথ ভয়ে ভয়ে বলিল, মামা আসিতে

বললেই চলে আসব। অপর্ণা আর কিছু জিজ্ঞাসা করিল না। আবার সেই যত্ন আচার্য আসিয়া পূজা করিতে বসিল। আবার তেমনি করিয়া অপর্ণা পূজা দেখিতে লাগিল, কিন্তু কোনো কথা বলিবার আর তাহার প্রয়োজন হইল না, ইচ্ছাও ছিল না।”

আগে বলেছি, ছোটগল্প-শিল্পীকে খালি গািলিক হলে চলে না, তাঁকে কবিও হতে হয়,—Stevenson বাকে বলেছেন ‘সব-জড়ানো গানের বন্ধার’,^{১০} স্মৃতি সার্থক তিব্বক বর্ণনা-ভঙ্গীর রচনার শরৎচন্দ্র এখানে জীবনের সেই সুরবন্ধার সৃষ্টি করেছেন,—এখানেই গল্পকার হয়েও তিনি কবি। এমনি করে যথার্থ স্থানে যথোচিত বর্ণনা ও তাঁর সমুচিত অহসরণের পথ বেয়ে গল্প যেখানে শেষ হয়েছে, সেখানে তথ্য-সমাপ্তির অন্তরে ছাড়িয়ে রয়েছে অফুরন্ত জীবন-সংস্পর্শের সুরবন্ধার—যত্ন আচার্য নিত্যন্ত উদাসীনতার সঙ্গে শক্তিনাথের অকাল মৃত্যুর ধবর দিয়ে সদর্পে ঘোষণা করে গেলেন,—“পাপের কলে আজকাল মৃত্যু হচ্ছে।” তার চলে যাবার পর “অপর্ণা -[মন্দিরের] দ্বার রুদ্ধ করিয়া মাটিতে মাথা ঠুকিয়া কাঁদিতে লাগিল ; সহস্র বার কাঁদিয়া জিজ্ঞাসা করিতে লাগিল, ‘ঠাকুর, এ কার-পাপে ?’

“বহুকণ পরে সে উঠিয়া বসিল ; চোখ মুছিয়া সে সেই শুষ্ক ফুলের ভিতর হইতে স্নেহের দান মাখায় করিয়া তুলিয়া লইল। মন্দিরের ভিতর আবার প্রবেশ করিয়া দেবতার পায়ের কাছে তাহা নামাইয়া দিয়া কাঁদিয়া কহিল, ঠাকুর, আমি যা নিতে পারি নাই—তা তুমি নাও। নিজের হাতে আমি কখনো তোমার পূজা করি নাই, আজ করছি—তুমি গ্রহণ করো, তৃপ্ত হও, আমার অন্য কামনা নাই।”

গল্প এসে খেমেছে তার সঠিক শয়ে ;—কিন্তু অনন্তকামা অপর্ণার সমাপ্তিক আতি মনের গহনে অনির্বচনীয় সাক্ষর বোধনাবোধের দোলা রচনা করে চলে। একদিন এই অপর্ণা দেব-সেবার অনন্ত আকাজক্ষা নিয়ে স্বামীর বৈধ জীবন-বাসনার প্রতি বিমুগ্ধ হয়েছিল ; আজ বিধবার জীবনে দেব-সাধনার ঐকান্তিকতাকে ছাপিয়ে মানবিক সংবেদনার এ-কোন্ আতি প্রকাশ পেল ! এই ব্যক্তনাময় জিজ্ঞাসা সারাটি রচনার আনাচে-কানাচে তরঙ্গিত হয়ে ‘মন্দির’ গল্পকে একটি স্মৃতি স্মরণ ছোটগল্প করে তুলেছে।

আদিক ও গল্পরস-সিক্তির বিচারে ‘কাশীনাথ’ অত সার্থক সৃষ্টি নয়,—‘হরিচরণ’ বা ‘বাল্যস্মৃতি’ তো আরো দুর্বল। তা হলেও তথ্যের সংকলিত ও জাহগায় জাহগায় বর্ণনার তিব্বক ইজিত-বহতা ছোটগািলিক ব্যক্তনার সৃষ্টি করেছে কম-বেশি পরিমাণে। ‘কাশীনাথ’ গল্পটি এদের মধ্যে আকারে বড় ; কাশীনাথ চরিত্র শরৎচন্দ্রের স্বভাব-শিল্প

দক্ষতার অপরূপ প্রাণময় হয়ে আছে। কিন্তু বর্তমান প্রসঙ্গে সবচেয়ে অপরিণত গল্প ‘হরিচরণ’-এর উল্লেখ করতেও বাধা নেই। ‘হরিচরণ’ ও ‘বাল্যস্মৃতি’ দুটি গল্পেই নিষ্ঠাবান পুত্ৰচরিত্র দুটি ভৃত্যের মুক লাহনার নির্মম-করণ বিবরণ উপস্থিত করা হয়েছে। এদিক থেকে ‘খোকাবাবুর প্রত্যাবর্তন’ গল্পের রাইচরণের সঙ্গে ভৃত্য-চরিত্র দুটি,— যথাক্রমে হরিচরণ ও গদাধর ঠাকুরের সাধর্ম্য রয়েছে। তবে এদের জীবনের বর্ণনাবহ পরিণতি রবীন্দ্র-গল্পের মত অত সূক্ষ্ম সূচিল স্পর্শকাতর নয়। শরৎচন্দ্রের গল্পগুলো সাধারণতঃ তথ্য-বহুল,—ঘটনার বস্তুগত পরিণতির মধ্য দিয়েই তাদের রস-পরিষ্কৃতি ঘটেছে। সেই ঘটনার করুণমহিম আকস্মিক নাটকীয় পরিণতিই ছোটগল্পোচিত তরঙ্গ-কম্পন সৃষ্টি করেছে এই দুটি গল্পে।

‘হরিচরণ’ গল্পে মাতৃ-পিতৃহীন অনাথ বালক হরিচরণ উকিল দুর্গাদাস বন্দ্যোপাধ্যায়ের পিতা রামদাসবাবুর সংসারে আশ্রয় পেয়েছিল। দুর্গাদাস তখন বি.এ. পাশ করা কলকাতার তরুণ। ছুটিতে দুর্গাদাস বাড়ি এসেছেন,—পত্নী পিজালয়ে, অতএব তাঁর শয়ন ও অবস্থান বহির্বাটিতে। হরিচরণ তার মুক-সহায়তা দিয়ে সেবায়, সাহায্যে ছোটবাবুর জীবন ভরাট করে তুলেছিল। নান করিয়ে দেয়া থেকে রাতের স্ব-রচিত শয্যা পদসেবা পর্যন্ত অর্পূর্ণ নিপুণতার সঙ্গে সম্পাদিত হত। এক গভীর রাত্রে ‘বাবু’ বহুদূরের বন্ধুগৃহ থেকে ভূরিভোজন সমাধা করে এসেই দেখলেন শয্যা অবিশ্রান্ত,—সবকিছু বিশৃঙ্খল,—পাশের ঘরে হরিচরণ তখন উত্তপ্ত জ্বরে অচেতন। ‘বাবু’র অত শত লেখবার অবকাশ নেই। ক্রুদ্ধ অসংযত বাবু প্রথমে মুক ভৃত্যের চুলের মূঠ ধরে সবুট গদাঘাত করলেন,—পরে “হস্তের বেজ্যটি আবার হরিচরণের পৃষ্ঠে বার দুই-তিন পড়িরা গেল।”

সে-রাত্রে হরি যখন পদসেবা করছিল, “তখন এক ফোঁটা গরম জল দুর্গাদাসবাবুর পায়ের উপর পড়িয়াছিল।” সারারাত বাবুর আর ঘুম হয়নি,—“এক ফোঁটা জল বড়ই গরম বোধ হইয়াছিল।” সারারাত মনে হয়েছিল,—ডেকে একটু জিজ্ঞাসাবাদ করেন,—বাধা কি খুবই লেগেছে! কিন্তু লজ্জায় সে আর হয়ে ওঠেনি,—ও ঘে ভৃত্য।

পরদিন সকালে ‘তার’ এল বাবুর ‘দ্বী কলকাতায় গীড়িত। বাবু তাড়াতাকি কলকাতা ছুটলেন,—গাড়িতে উঠে মনে হল, “ভগবান! বুঝি বা প্রায়শ্চিত্ত হয়।”

তার পরে,—“মাস খানেক হইয়া গিয়াছে। দুর্গাদাসবাবুর মুখখানি আজ বড় প্রফুল্ল, তাঁহার দ্বী এ-যাত্রা বাঁচিয়া গিয়াছেন। অন্ন পথ্য পাইয়াছেন।

“বাড়ি হইতে আজ একখানা পত্র আসিয়াছে। পত্রখানি দুর্গাদাসবাবুর কনিষ্ঠ

ভ্রাতার লিখিত। ডালার একস্থানে “পুনশ্চ” বলিয়া লিখিত রহিয়াছে—“বড় দুঃখের কথা, কাল সকালবেলা দশ দিনের জরবিকারে আমাদের হরিচরণ মরিয়া গিয়াছে। মরিবার আগে সে অনেকবার আপনাকে দেখিতে চাহিয়াছিল।”

“আহা পিতৃ-মাতৃহীন অনাথ।

“বীরে বীরে দুর্গাদাসবাবু পত্রখানা শতখাছিন্ন করিয়া ফেলিলেন।”

শরৎচন্দ্রের পরিণত বয়সের গল্পগুলিতে এই ছোটগল্পিক পরিণতি নেই। প্রথমনাথ বিনী এর কারণ নির্দেশ করেছেন,—“শরৎচন্দ্র মূলতঃ ঔপন্যাসিক। তথ্য বর্জন, সুস্থ রেখার অন্ধন তাঁহার ধর্ম নয়। উপন্যাসের তথ্যবাহুলা ছোটগল্পের ষাড়ে চাপাইয়া দিয়া অনেক স্থলেই তিনি শিল্পকে অতিরঞ্জনের কোঠায় পৌঁছাইয়া দিয়াছেন।”^{২১} শিল্পীর বিখ্যাত-তম গল্প ‘মহেশ’ সম্বন্ধেও একই কথা বলা চলে। গল্প রচনার টেকনিক সম্বন্ধে একটি পক্ষে তিনি নিজে লিখেছিলেন—“কেবল লেখাই ত নয় ভাই, না-লেখার বিত্তোত্তাও যে শিখিতে হয়। তখন উচ্ছ্বসিত হৃদয় যে কথা শত মুখে বলতে চায়, তাই শাস্ত সম্পূর্ণ হয়ে একটু গভীর ইজিতেই সম্পূর্ণ হয়ে আসে।”^{২২} পরিণত বয়সের গল্প রচনার,—‘মহেশ’ গল্পেও শরৎচন্দ্র এই তথ্য-সংক্ষিপ্তিময় ইজিতে-সম্পূর্ণ করার কলাকর্ম,—তথা ‘না লেখার বিত্তা’ আয়ত্ত করে উঠতে পারেননি। গল্প বেধানে শেষ হয়েছে,—“আল্লার দরবারে” নিষাতিত গল্পের বিচার-প্রার্থনার মধ্যে, সেখানে কারুণ্য-ভরা আবেগের দোলা সঞ্চারিত হয়েছে সন্দেহ নেই। কিন্তু তার আগেই একের পর এক নির্মম নিষাতিনের অতিবিস্তারিত কাহিনী চিত্তবৃত্তিকে অবসন্ন করে তোলে। ফলে গল্পান্তিক প্রাণ-চকলতা সেই ক্লিষ্ট হৃদয়দ্বারে সমুচিত রসাবেগন সঞ্চিত করে উঠতে পারে না। গল্পটির সবচেয়ে অভিনবতা তার বিষয়গত মহিমায়। মানব-জগৎ ও পশু-জগৎকে শিল্পী তাঁর আশ্চর্য সহনশক্তার স্রুতে এমন একত্র গোঁষণে যে, সেখানে গল্প, তার মধ্যে আমিলা, আর গৃহপালিত বৃদ্ধ বাঁড় একই পরিবারের তিনটি অংশীদার হয়ে দেখা দিয়েছে। একটি গৃহপালিত পশুকে কেন্দ্র করে গার্হস্থ্য-রসের এমন করুণ-মধুর অপরূপ উৎসার অকল্পনীয় মনে হয়। শরৎচন্দ্রের সকল শিল্পরচনারই প্রাণময় উৎস হয়ে আছে এই সজীব হৃদয় বিষয়-বিস্তার। কিন্তু এই অপূর্ব জীবন-কল্পনা মাহুকের হাতে মাহুকের নির্মমতম নিষাতিনের করুণ বীভৎসতায় আলোচ্য গল্পে যেন ঘন কালো কঠিন রূপ ধরেছে। শরৎচন্দ্রের মত জীবন-সম্বাদী শিল্পীর পক্ষেই এমন আশ্চর্য হৃদয় প্রট-এর পরিকল্পনা সম্ভব,—কিন্তু তাঁর মতো বিস্তৃত ঔপন্যাসিক প্রতিভার পক্ষে এ অতুল্য প্রটের

২১। প্রথমনাথ বিনী ‘রবীন্দ্রনাথের ছোটগল্প’।

২২। জটন্য—ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ‘শরৎ পরিচয়’।

ছোটগল্পায়নও ছিল অসম্ভাব্য। ‘মহেশ’ গল্পের উপাখ্যান বিন্ধ্যবন,—কিন্তু তার পরিণামী রসগরিষ্ঠতা অতিবেদনার ভারাক্রান্ত, আর্ত, আড়ষ্ট।

‘অলুয়া, সতী ও পরেশ’ নামে শরৎচন্দ্রের আর একটি গল্প-সংগ্রহ রয়েছে,—তিনটি পৃথক নামের তিনটি গল্পের সংকলন। না গল্প হিশেবে, না রচনাতৈলীর উৎকর্ষে, কোনো দিক থেকেই এরা বিশেষ উল্লেখ্যতার দাবি করতে পারে না। প্রথমটি শরৎজীবন-ভাবনার অলুয়ারী একটি উপাখ্যান,—ষিঠীয়টি সরস, কৌতুকময় নক্সা,—সমাজের সংস্কারাঙ্গ সতীষ-চেতনার প্রতি যার ব্যঙ্গাত্মকতা সুস্পষ্ট। বরং ঐ নাতিতীব্র ব্যঙ্গরসই গল্পটিকে কৌতুকহাস্যের দীপ্তিতে উজ্জ্বল করে তুলেছে। সব শেষের গল্পটিও আর একটি tale,—যার উদ্দেশ্য বা পরিণতির রহস্য মোটেই স্পষ্ট নয়। কলকথা শরৎচন্দ্র সার্থক গল্পশিল্পী হলেও সিদ্ধকাম ছোটগল্পিক ছিলেন বলে মনে করা চলে না।

(খ) শরৎগোষ্ঠীর গল্প-শিল্পী

শরৎ-ছোটগল্পের প্রসঙ্গ শেষ হয়েছে। এবার শরৎগোষ্ঠীর কথা। রবীন্দ্রনাথকে কেন্দ্র করে একদা ‘ভারতী’গোষ্ঠীর এক গল্প-লেখকদল গড়ে উঠেছিলেন। তাঁদের গল্প-রচনার শৈলী, গল্প-ভাবনা, এমন কি অঞ্চল রস-চিন্তাকেও রবীন্দ্রনাথ প্রভাবিত করে রেখেছিলেন জ্ঞাতে-অজ্ঞাতে। শরৎগোষ্ঠীর লেখকদের সম্বন্ধে এমন কথা সাধারণভাবে বলবার উপায় নেই। ‘কচিং ছু’-একজন ছাড়া শরৎচন্দ্রের জীবন-চিন্তা অপরের ওপরে স্পষ্ট প্রতিকলন সৃষ্টি করতে পারেনি,—জীবন-ভাবনার ক্ষেত্রে মোটামুটি তিনি অনন্ত। তাহলেও, একদল লেখক-লেখিকার প্রতিভা উন্মীলনের যুগে উত্তীর্ণ-তৈশোর শরৎচন্দ্র ছিলেন কেন্দ্রমণি। পরিণত বয়সে, তাঁদের রচনা-ধারার সূচনা-লগ্নে, শরৎচন্দ্র বিশেষ মমতার অধিকার দাবি করেছেন। পরবর্তী কালে এঁদের অনেকেরই সাহিত্য-সাধনার সঙ্গে শরৎচন্দ্রের আর কোনো প্রত্যক্ষ যোগ থাকে নি। রচনা-ধর্ম ও তার ইতিহাস বিচারে এঁদের অনেককেই ‘ভারতী’গোষ্ঠীর ভেতরে টানা বেতে পারে। তাহলেও এঁরা শরৎগোষ্ঠীর লেখক,—শরৎচন্দ্রের সঙ্গে প্রথম আত্মীয়তার স্বত্তি তাঁদের স্বজনীচেতনার ছিল মূলবদ্ধ।

যে উৎসটিকে আশ্রয় করে এই গোষ্ঠী গঠন, সে ভাগলপুরের সাহিত্যসভা। ১৮৯৩-৯৪ খ্রীস্টাব্দে শরৎচন্দ্রের ১৭-১৮ বছর বয়সের সময়ে এই প্রতিষ্ঠানের জন্ম হয়। ক্রমে এই সাহিত্য-সভার ‘অঙ্গুলি যন্ত্রে’ লিপিবদ্ধ মুখপত্র প্রকাশিত হতে থাকে ‘ছায়া’ নামে। লেখকগোষ্ঠীর নেতা ছিলেন শরৎচন্দ্র; আর সভ্য ছিলেন প্রধান ভাবে আরো পাঁচজন,—বিভূতিভূষণ ভট্টাচার্য, অল্পময় দত্ত, (নিকুণ্মা দেবীর স্বামীর নাম), যোগেশচন্দ্র

মজুমদার, গিরীন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায় ও সুরেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়।^{২০} এঁদের মধ্যে শেষ ছ'জন ছিলেন শরৎচন্দ্রের সম্পর্কিত মাতুল; সাহিত্য-ক্ষেত্রেও চিরকাল ছিলেন তাঁর অন্তরের অন্তরঙ্গ। যোগেশচন্দ্র মজুমদার ছিলেন 'ছায়া' পত্রিকার সম্পাদক,— তাঁর সমালোচনী শক্তিতে স-প্রেম অভিযান্ত্রিক রচনা করতে 'ছায়া'র কোনো উদীয়মান কবি লিখেছিলেন—

“ঐ কুক্ষিত কেশ মার্জিত বেশ ক্রিটিক যোগেশ ক্রুদ্ধ

বলে, দীনতার ছবি যত সব কবি কারাগারে হবি রুদ্ধ।”^{২১}

যোগেশের পরিচয় এর থেকেই প্রস্ফুট;—বাকি সকল সভ্যই কিছু-না-কিছু গল্প লিখেছিলেন। প্রধানভাবে এই কিশোর-শিল্পীদের বিকাশকক্ষেই এবারে শরৎগাষ্ঠীর ছোটগল্প রচনার ইতিহাস বিশেষে লিপিবদ্ধ করব।

১। বিভূতিভূষণ ভট্ট

শরৎগাষ্ঠীর ছোটগল্পিক বিশেষে নিজের পরিচয় নিজেই স্পষ্ট বিবৃত করেছেন বিভূতিভূষণ—“তরুণ জীবনে সেই অহুদিত শরৎচন্দ্রের চারিদিকে যে কয়টি অক্ষুট তারা অথবা তাঁহারই অহুদিত জ্যোৎস্নালোকে যে কয়টি অকোটা সাহিত্যিক ফুল ফুটিবার সম্ভাবনাকে বক্ষে ধারণ করিয়াছিল—আমি তাহাদেরই একটি। তাহাদের মধ্যে কেহ কেহ পরবর্তী জীবনে সাহিত্যাকাশে দেখা দিয়া শরৎচন্দ্রের পাশে ভাসিয়াছেন,…… কেহ বা জীবনাকাশ হইতে চ্যুত না হইলেও শরৎ-মহিমার ঔজ্জ্বল্যের মধ্যে আপনাকে অন্তর্ভুক্ত করিয়াছেন। আমি এই শেষের দলের একজন।”^{২২} এদিক থেকে বিভূতিভূষণের রচনাপ্রবাহ দীর্ঘায়ত বা বহু বিভৃত হতে পারেনি। আর সে লেখায় শরৎ-অনুসারিতার প্রবণতাও ছিল দূরারিত, স্বয়ং লেখক এই সত্য স্বীকার করেছেন দীন বিনয়ের সঙ্গে:—“তিনি আমার বাল্যজীবনের সাহিত্য সাধনার গুরু।…… তাঁহার সাহিত্যিক এবং রস-স্বষ্টির মত ও ধারা আমরা সব সময় অনুসরণ করিতে পারি নাই।”

এই রস-স্বষ্টির ক্ষেত্রে বিভূতিভূষণের বিশুদ্ধ সৌন্দর্য-পিপাসা প্রত্যেকটি সকল মুহূর্তে আবেগ-আদর্শের ভাবায় স্রীতি-মোলায়িত হয়ে উঠতে চেয়েছে। এখানে তাঁর ব্যক্তিত্ব কবি-স্বভাবিত। শরৎচন্দ্র লিখেছেন, “ভাগলপুরের সাহিত্য সভার সভাগণের মধ্যে সব চেয়ে মেধাবী ছিলেন…… বিভূতি। যেমন ছিল তাঁর পড়াশুনা বেশি, তেমনই ছিলেন তিনি তত্ত্ব ও বন্ধুবৎসল।”^{২৩} বিভূতির সে মেধাবিত্ব—বা ‘অনেক বেশি পড়াশোনা’

২০। সুরেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়—‘শরৎচন্দ্র’ (প্রবন্ধ)—‘কল্লোল পত্রিকা’, ১৯০২।

২১। নিকুপমা দেবী—‘আমাদের শরৎ দাদা’ ‘ভারতবর্ষ পত্রিকা’ ১৫জ, ১৯০৪।

২২। বিভূতিভূষণ ভট্ট—‘আমাদের শরৎ দা’। উদেব।

২৩। শরৎচন্দ্র—‘বাল্যস্মৃতি’ (প্রবন্ধ)—ড. ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ‘শরৎ পরিচয়’।

তার গল্প লেখাকে তারাক্রান্ত করেনি। অপেক্ষাকৃত অপ্রত্যাশিত অভিনব গল্প-বস্তুর সঙ্গে সঙ্গে মানব-বংশল কলনার্শবাদের স্পর্শ বুলিয়ে দিয়ে এক স্বপ্নমণ্ডির কল্পলোকের রচনা করতে চেয়েছেন তিনি। সকল ক্ষেত্রেই এ চেষ্টা সফল হয়েছে, এমন কথা জোর করে বলবার উপায় নেই; যেখানে হয়েছে, সেখানেও গল্প প্রায়ই প্রথম শ্রেণীর ছোটগল্প হয়ে ওঠে; তবু রোমাটিক কল্পনার কল্পনায় বিশ্ব-বিশ্ব আবেশ রচনার এক নতুন সকলতা খুঁজে পেয়েছে।

‘অকাজের কাজ’ গল্পটি এমনি এক আদর্শ-রঙিন, স্বপ্ন-লোকের পরিমণ্ডলে জন্ম নিয়েছে। শরৎচন্দ্র নিজে বাস্তববাদী শিল্পী বলে দাবি করতেন;—পূর্বের আলোচনায় দেখেছি, বস্তুময় দেখকে ঘিরেই তাঁর গল্পে রসের ব্যঞ্জনা দেখা দিতে পেরেছে,—উপাখ্যানের বিষয়গত উপাদান বাদ দিলে গল্পের রসবস্তুর দাঁড়াবার ভিত্তিই ঠাঁই খুঁজে পায় না শরৎ-গল্পে। কিন্তু ‘অকাজের কাজ’-এ বস্তু নেই প্রায় কিছুই; সমস্ত গল্পের রূপ ও ভাবের একটি মাত্র আশ্রয় হচ্ছে শিল্পীর অন্তরলীন ‘আইডিয়া’। সেই ‘আইডিয়া’-র স্বর্গেই গল্পের প্রচ্ছদ স্থাপিত হয়েছে। ১৩২৭ বাংলা সালের ‘উপাসনা’ পত্রিকায় গল্পটি প্রকাশিত হয়,—একই বছরে একক আকারে গল্পটি গ্রন্থিতও হয়েছিল প্রথম। গ্রন্থাকারে এটিই বোধহয় লেখকের প্রথম প্রকাশিত ছোটগল্প।

তারিখ দেখলেই বুঝব,—মহাত্মার অহিংস অসহযোগের প্রথম বিশ্ব-যোরা জড়ানো সে যুগ,—আঘাত ধেরেও আঘাত না-করার সংঘ-মহিমা, স্বসম্পূর্ণতার প্রতীক চরকা, হিংসা না করেও অসহযোগ সার্থক করতে পারার অপূর্বতা, সেই প্রথম যুগে স্বর্গের অকল্পনীয়তা নিয়ে যেন নেমে এসেছিল সেদিনকার আদর্শবাদী ভারত-চেতনার। কবির দরদ দিয়ে সেই স্বর্গের মাথাকে অত্রান্ত মর্ত্য রূপ দিয়েছেন বিভূতিভূষণ তাঁর এই গল্পে।

গল্পের নায়ক হারাণচন্দ্র—ছেলেদের হাফলা—কাঠ কাটে, বাজনার বস্ত্র তৈরি করে, বাজনা বাজায়, বাজনা শেখায়,—হর নিয়ে তার খেলা আসলে গ্রাণের উপাসনা। এই কর্মী মানুষটির কর্মশালা কিন্তু ‘অকাজের’ কল্পলোকে। সেখানে মানুষের আদর্শ-সাধনার পথে অমোঘ বাধার আকারে দেখা দেন একে একে ছেলেদের অভিভাবক, সমাজপতির দল,—ছেলেদের মাতৃগোষ্ঠী, রাজনৈতিক স্বার্থাঘরী এবং পুলিশকোজ। কারণ ছেলেরা অসহযোগ করে খুল ছেড়েছে, তারা আত্মমানে না, হারাণচন্দ্রকে কেন্দ্র করে চারদিকে জমিয়ে তুলছে বড় ‘অকাজের কাজ’। কিন্তু গল্প-পরিমণ্ডলের পক্ষে কোনো বাধাই যেন বাধা নয়,—স্বপ্নে পাওয়া আঘাতের মত তার কোনো রক্ততার চিহ্ন গল্পের বস্তু-দেহে কোথাও একটি আঁচড় কাটে না। যারা কথা বলে, যারা কাজ করে তারা

যে ঠিক আশাঙ্কের জগতের মাহুত নহ, বিশেষ করে হারাণ, তার মা ও বহু,—তার ছেলের দল,—সে সম্বন্ধে সম্বন্ধ থাকে না। তবু এরা যে বাস্তব নহ, তা'ব জন্তে কোনো আক্ষেপও করে না মনে ; যেমন ভেঙে-আসা ঘুমের ঘোরে স্বপ্ন জেনেও স্বপ্নের শেষটুকুর জন্তে ঘুমে জড়িয়ে থাকতে ইচ্ছে হয়,—এও তেমনি। এই জাগ্রৎ-স্বপ্নের নির্বিবাদ প্রচ্ছন্ন আসলে শিল্পীর বিশ্বদ-প্রদানত আদর্শাবিষ্ট দৃশ্য-ভূমি। গল্পের শেষটিও সেই ‘স্বপ্ন-মঞ্চল’ের মধুরিম কথায় ভরপুর :—“তাই বধন পুলিন আশিয়া [অনুভবগীতের বিরুদ্ধে] খানাতলাসী করার পর কিরিবার সময় হারাণের পক্ষীর হাতে পরিপাটি আহাৰ্য বস্তু পরিতৃপ্তির সহিত আহাৰ্য করিয়া বাহিরে পাড়াইয়া, তখন হারাণচক্রে কনসার্টের দল এমন একটা করুণ স্বরে বাজিতেছিল যে, সেই সব রাজকপ্তির প্রতিনিধিদের মন হৃতার মত হারাণের স্বরাজের চরকার জড়াইয়া জড়াইয়া চিরদিনের মত এক হইয়া রহিয়াই গেল। তারপরে কবে যে সেই সব মনের স্মৃতা হইতে মায়ের দেওরা মোটা কাপড় তৈয়ারি হইয়া গেল তাহা কেহ জানিতেই পারিল না।”

ভারতবর্ষীয় জাতির জীবন-সংগ্রামের প্রত্যক্ষ বাস্তব ঘটনাবলিটি রয়েছে এ গল্পের বিষয়মূলে,—অথচ আগাগোড়া গল্পটি কেবল রোমাণ্টিক স্বপ্ন-মহুর নহ,—শেষ বাক্যটি নিঃসন্দেহে ‘সিথলিক’। বস্তুত বিভূতিভূষণ ভট্টের শিল্পস্বভাবই এই,—চোখে-দেখা জীবনের বস্তুভূমিকে রোমাণ্টিক আদর্শ-ভাবনায় পরিস্রুত (sublimate) করে এক স্বপ্নাবিষ্ট জীবন-চিত্রার সিথলিক সৃষ্টি এঁকেছেন তিনি। ‘পক্ষীরাজ’ গল্পে সে আভাস আরও স্পষ্ট। সওদাগরী অকিসের কোনো কেরানি জীবনের একমাত্র ‘বিলাস’ (!) লাভ্যভ্রমণ বন্ধ করে শিশুপুত্রকে গল্প বলতে বাধ্য হইয়াছিলেন গৃহিণীর নির্দেশে,—সেই আবহমানকালের পক্ষীরাজে-চড়া রাজপুত্রের গল্প। রাজ্যে কেরানিবারু স্বপ্নে দেখলেন,—পক্ষীরাজে চড়ে অভল কল-তলের স্বপ্নপূরীতে পৌছে গেছেন ; অঙ্গুরী রাজকস্তার পরম কাম্য বস্ত্র তিনি,—বার বারই মোহবদী রাজকস্তা সখী-দলবলে ঘিরে পাড়িয়ে মিনতিভরা প্রাণ করে “চেন কী ?” কিন্তু বতবার তিনি বলতে চান চিনি, ততবারই কে যেন জোর করে তাকে ঘিরে বলার “চিনি না, কিছুতেই চিনিব না।” কিংবা “পারলাম না, তোমার চিন্তে পারলাম না।”

সব শেষে অধীর চীৎকারে তোরের আলোয় বাস্তব প্রিয়ার জগতে নিজ দরিদ্র সংসারে পুত্রটির পিতা হয়ে কিয়ে আসতে গেলে কেরানিবারুটি স্বস্তির নিঃশ্বাস কেমন। এখানেও নিত্যক বাস্তব কেরানি জীবনকে নিয়ে চিরন্তন মানব-অর্থের স্বভাব-বর্ণনা। মাহুতের মধ্যে ছুটি সত্য,—এক বস্তু-জগতের রোগ-শোক-জরা-দারিদ্র্য-অর্জর, পরাকৃত ;

—আর এক চিরন্তন স্বপ্নচারী প্রেমময় মানুষ,—যে হেরে গিয়েও বলে “প্রেম কতু নাহি মানে পরাতত্ত্ব”; যে নিজ পরাকৃত বস্তু-জীবনের খোঁসের ভেতরে বসে শুধু সম্পন্ন পরম জীবনের স্বপ্ন দেখে,—ছেড়া কাঁধায় শুয়ে স্বপ্ন দেখে রাজা হবার। তবু স্বপ্নের মনুবিয়ার চেয়ে বাস্তবের সংগ্রামই মানুষের গকে শ্রেষ্ঠ,—কল্পনা-বিলাসী অপরাধেরতার চেয়ে পরাজয় নিশ্চিত জেনেও মৃত্যু-সমুদ্রে কাঁপ দেবার দাঁড়াই পরিণামে মানুষকে আকর্ষণ করে,—এই সত্যই মানবিক আবেগ-কম্পনে প্রতীকায়িত ব্যক্তনা পেয়েছে ‘শকীরাজ’ গল্পে। আর বতটুকু তার ব্যক্তনা, ততটুকুই তার রস-সকলতাও ; —গল্পের পৃথক কোনো স্বাতন্ত্র্য নেই।

বস্তুর পুঞ্জিত অভিধাতকে পাশ কাটিয়ে রোমাটিক কল্পনাময়ী রহস্যব্যক্তনা রচনার এই চেষ্টা কখনো কখনো গল্প-বস্তুকে অস্পষ্টতার আচ্ছন্ন করেছে। প্রট্-এর দিক থেকে আশ্চর্য অভিনব হলেও ‘হাসির-উৎস’ গল্পটি সকল ভীষণ-মধুর বিষয় রসের মাঝখানেও এই অস্পষ্টতার দরুন কিছুটা গ্রানিম হয়েছে যেন। ‘বোবার ডায়েরি’ গল্পটিও গল্প হিসেবে বস্তু উৎসাহিনি, প্রট্-এর বিষয়করতার তত অভিনব। এই গল্পটির পরিণামে আর একটি সত্য প্রস্ফুটিত হয়েছে,—কবিধর্মী শিল্পী তাঁর ছোটগল্পে মানুষের মধ্যে সেই পরম সুন্দর পরিণামকেই সন্ধান করেছেন,—যিনি ‘পূর্ণ’,—যেখানে “পূর্ণত পূর্ণমাত্রায় পূর্ণমেবাবশিষ্ট্যতে।”

এই আইডিয়ালিস্টিক প্রতীকায়ণের স্বপ্নমন্দিরতাই বিদূষিতভূষণের গল্পশৈলীর বৈশিষ্ট্য, তাছাড়া প্রট্ বা চরিত্র সৃষ্টির স্বতন্ত্র কোনো সার্থকতা এ-সব রচনা দাবি করতে পারে না;—এমন কি, ‘হাত ছুঁনি’, ‘পা ছুঁনি’ জাতীয় যে সব গল্পের ভিত্তি কেবলই আমাদের এই মর্ত্যভূমি,—সে সব গল্পও না।

ভগিনী নিরুপমার সঙ্গে সহ-প্রণেতা রূপে ‘অষ্টক’ নামে গল্প-সংগ্রহের বই ছাপিয়েছিলেন লেখক,—আটটি গল্পের মধ্যে চারটি নিরুপমার লেখা, চারটি তাঁর নিজের। এ-ছাড়া, ‘সপ্তপদা’ নামক স্বকীয় স্বতন্ত্র গল্প-সংগ্রহে সাতটি গল্পের মধ্যে ‘অকাজের কাজ’ গল্পটিও আবার পৃথক সৃজিত হয়েছে।

২। গিরীজনাথ গঙ্গোপাধ্যায়

ভাগলপুর কিশোর সাহিত্যসভার দ্বিতীয় সভ্যা হিসেবে অগ্রণা বা নিরুপমা দেবীর নাম করেছেন হরেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়। ইনি প্রত্যক্ষভাবে সাহিত্যসভায় যোগ দিতেন না। দাদা বিদূষিতভূষণ তট্ট সাহিত্যসভায় বোনের লেখা পাঠ করতেন,—সে বিষয়ে আলোচনা সমালোচনা বা বক্তৃতা, নিজেই গিয়ে বোম্বে

জানাতেন। সে সময়ে নিরুপমা দেবী বিশেষভাবে কবিতাই লিখতেন। যদিও ‘অতুলি স্বপ্নে’ মুদ্রিত ‘ছায়া’ পত্রিকায় ‘তারার কাহিনী’, ‘প্রাশস্তি’ ইত্যাদি “ছোট ছোট গল্পকারের গল্প” কয়েকটি প্রকাশিত হয়েছিল, তবু লেখিকা বলেছেন—“গল্প লেখার ক্ষমতা অন্ততঃ আমার সে সময়ে আসে নাই। শ্রীমতী অম্বরূপা এবং স্পর্শমণির লেখিকা স্বরূপা দিদি (৬ইন্দিরা দেবীর)র উৎসাহেই আমি প্রথম একটা বড় গল্প লিখি।”^{১৩} বস্তুত গল্প-লেখিকা নিরুপমা শরৎগোষ্ঠীর তত অম্বরূপা নন, যত তিনি মহিলা-শিল্পী ইন্দিরা-অম্বরূপার সগোত্রা। তাই এঁর গল্প-কথা নিয়ে অন্ততঃ আলোচনা করা হয়েছে,—ঐসব ‘মহিলা গায়িক’দের একই প্রসঙ্গে।

এবারে তাই আসেন শরৎগোষ্ঠীর দুটি গল্পোপাখ্যান-শিল্পী,—যাঁরা শরৎচন্দ্রের সম্পর্কিত মাতুল, কিন্তু ছকনেই ছিলেন শুধু শরৎ-শিষ্য নন,—শরৎচন্দ্রের অম্বরূপী এবং অম্বরূপী-ও।

সিরোজনাথ তাঁর গল্প-সংগ্রহ ‘মঞ্জরী’র পূর্ণাভাব-এ বলেছেন,—“অনেকগুলি গল্পে পতিতা অথবা পুণ্যপথ-ভট্টার চিত্র অঙ্কিত হইয়াছে। তাহার কারণ সংসারের বহুবিধ সমস্যার মধ্যে ইহাদিগকে আমি অকিঞ্চিংকর বলিয়া মনে করি না। সমাজ বাহাদিগকে কলঙ্কের ছাপ দিয়া আপনার গণ্ডির বহির্ভূত করিয়া দিয়াছে তাহাদের অনেকেরই হয়ত মুহূর্তের উত্তেজনা অথবা ক্ষণিকের ভ্রান্তির বশে পদাশ্রয় হইয়াছে, তাহাদের অনেকেরই হয়ত তাহার অঙ্গ দাক্ষিণ অম্বরূপোচনার কাজ করিয়াছে, এবং এমন যদি কেহ উদার-হৃদয় মহাত্ম্যব ধাকেন যাহারা তাহাদের অপরাধকে মার্জনা করিতে প্রস্তুত হন, তাহা হইলে সংসার হয়ত তাহাদিগকেই আবার সার্থক গৃহিণীরূপে, মেহময়ী সেবিকারূপে, প্রেমময়ী নারীরূপে কিরিয়া পাইতে পারে।”

শরৎ-সাহিত্যের অবহিত পাঠক লক্ষ্য করবেন,—এ হচ্ছে শরৎচন্দ্রের কবিতা-অকথিত বহু অম্বরূপিত্তর,—তাঁর সকল মর্মকথারই প্রতিধ্বনি। দোষ এতে কিছু নেই। কিন্তু শিল্পের পুঁজি শিল্পীর জীবনাম্বরূপিত্তর রক্তক্ষরা ভাণ্ডারে সঞ্চিত হতে হতে তাঁর হৃদয়-বস্ত্রণয় নিবিষ্ট হয়েই মধুমান হয়ে ওঠে। অম্বরূপিত্ত-অভিজ্ঞতার সেই অব্যত-সঞ্চয় না থাকলে অনেক ভাল কথাও ভাল শিল্প হয়ে ওঠে না। শরৎচন্দ্রের অগ্নিদীপ্ত বিদ্রোহে ভরা অসামাজিক জীবন-রূপায়ণের মূলেও ছিল তাঁর অস্বাভাবিক “ব্যক্তিগত জীবনের স্বপ্নদুঃখের মনন।” কাপালিক-সমুচিত জীবনের সেই ভয়ঙ্কর-হৃদয় অভিজ্ঞতা আত্মদৈনের জালাকর সৌভাগ্য অনেকের জীবনেই আসে না,—

গিরীন্দ্রনাথের জীবনেও আসেনি। তাই তাঁর জীবনানন্দ জীবনানুভূতির উচ্চ-রক্তিমায় সিক্ত না হতে পেরে কেবল গালগল্প হয়েই রয়েছে, ভালো গল্প হতে পারেনি।

টেকনিক্-এর দিক থেকেও সেই প্রট্-নির্ভর বিশ্লেষণাত্মক পদ্ধতি অল্পস্বত হয়েছে। কিন্তু চরিত্রায়ণের সজীবতা নেই, গল্পগুলোও তাই স-প্রাণ নয়। প্রট্-এর দিক থেকেও শরৎ-ভাবনার ছাপ ফল্গু। ‘প্রত্যর্পণ’-গল্প যেন মামলার কল-এর নারীসংস্করণ,— ‘প্রত্যাবর্তন’ ‘আঁধারে আলো’-র পরিপূরক। কিন্তু সে প্রাণ, সে শক্তি এদের মধ্যে বিচ্ছুরিত হতে পারেনি।

৩। সুরেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়

সুরেন্দ্রনাথের সঙ্গে শরৎচন্দ্রের ব্যক্তিগত ঘনিষ্ঠতা ছিল একান্ত অন্তরঙ্গ। ইনি ‘কল্লোল’ পত্রিকায় শরৎচন্দ্রের জীবন-কথা লিখে প্রকাশ করেছিলেন;—শরৎ-জীবনের শেষ পর্যায়ে তাঁর সেবা ও সান্নিধ্য-চারণের নিষ্ঠা ঐতিহাসিক মর্যাদা অর্জন করেছে। সৃষ্টির দিক থেকে এই শরৎ-সান্নিধ্য-চারণের অভিনবতা রয়েছে। এমন কি নিম্প্রাণ সমাজনীতির বিরুদ্ধে প্রাণসত্যের বিদ্রোহ রচনায় সুরেন্দ্রনাথ শরৎচন্দ্রের পথ অনুসরণ করে গুরুর চেয়ে কিছুটা এগিয়েও গেছেন। এদিক থেকে তিনি যেন অনেকটাই ‘কল্লোল’-যুগের পূর্বসাদক। এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়, সুরেন্দ্রনাথের গল্পের কোনো সংকলন প্রকাশিত হয়নি, ‘বসুনা’, ‘বঙ্গবাণী’, ‘সংহতি’র সঙ্গে ‘কালিকলম’ পত্রিকাতেও তাঁর অনেক গল্প প্রকাশিত হয়েছিল।

সুরেন্দ্রনাথের বৈশিষ্ট্য বিস্তার-ভঙ্গির কাব্যগদ্যী রহস্যময়তায়। সমাজবিরোধী প্রাণপ্রবাহের বিদ্রোহী গতির চিত্রণে তিনি এক রোমান্স-সংকেতময় ভাষা ও উপস্থাপনা-পদ্ধতির অনুসরণ করেছিলেন। তাতে বিদ্রোহের বিক্ষোভ স্পষ্টতার অভাবে বাস্তবের স্বপ্নময় পরিবেশের সৃষ্টি করেছে। দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘ধোকা আয়! ধোকা আয়!’ গল্পের কথা বলা যেতে পারে।^{২১} বিধবা মেজবোঁ-এর বিরহ-বিলাস এবং সে রোগের ঔষধ হিসেবে বিশেষী বোতলের রঙিন তরল পানীয় গ্রহণের যে ছবি রয়েছে, তাতে বালিগঞ্জ-বিলাসী সমাজের রূপ-চিত্রণে চুঁসাহসের আভাস আছে। এমন কি, সত্য-পুত্রহীন হৃদয়ে ছোটবোঁ বে-করে ‘বুকের ধন বুকের মধ্যে’ কিরে পাবার অনুভূতিকে আবিষ্কার করল, তাতেও মাতৃস্বের অন্তর্লীন বৌনতার প্রতি এক অলঙ্ঘ্য সংকেত যেন রয়েছে,—কিন্তু সবই অস্পষ্ট, তাই বড় দুর্বল।

ছোট সাহেবের চলে যাবার আগের দিন ; অনেক দিনের জ্ঞান আবার কর্মক্ষেত্রে
কিরে যাবেন তিনি ।

আজ “বে বা চাইলে সব পেয়ে গেল !

ছোটবোঁ-এর মলিন মুখ, খালি বুক : কি চাইবে সে নিজেই জানে না ।

কালই ত চলে যাবার দিন !

সমস্ত দিন ক্ষুধা ভরে উঠছে জলে ; কিছুতেই বাঁধ মানতে চায় না পোড়া চোখের
জল ।

চোখে জল-না-আসার ওষুধ একটু খেলেই ত পারে ।

সে বুদ্ধি তার সন্ধ্যাবেলায় হল, আজকের রাত কিছুতেই কেঁদে কাটতে
দেবে না !

একি ! ছোটবোঁ যে এলিয়ে পড়ে !

কি হল তোর ছোটু ?

কি জানি মেজদ্বি, চোখ জুড়ে আসছে বে যুমে ।

আ মরণ, আপনহারা ছুঁড়ি !

বড়দ্বি বলেন, তা যুমে জাগ্না কেন ?

মেজদ্বি রাগ করতে করতে চলে যান নিজের ঘরের দিকে !

ছোটবোঁ এলিয়ে পড়ে বরা ফুলের মত । তলিয়ে যায় তার ইহলোক-পরলোক,
কামনা-বাসনার বিশ্বাসংসার, অসীম শূন্যতার মাঝখানে ।

তবুও মনের কোন অন্ধকার গুহায় কে যেন সজাগ হয়ে জেগে থাকে ! সব-নেই-এর
মধ্যে তবু সে আছে, তবু সে থাকবে !

দুটো সবল হাত দিয়ে কে তাকে জড়িয়ে ধরে টেনে তুলে ; কে তার সব কুলে
বাগ্‌য়ার স্বপ্নের মধ্যে চেতনা এনে দিয়ে বলে, তুই যে কিছু চাইলি নে ?

তুমি কে ?

ডুবুরি !

আমায় যুমেতে দেবে না ?

সেই দুহাতে জড়িয়ে ধরা ! সেই বুকের মধ্যে টেনে নেওয়া !

ওকি ! বড় উঠেছে বুঝি ?

দুলচে—দুলচে—হিম-সমুদ্র বড়ের দোলায় দুলচে ।

একি ঢেউএর চাপ ? না না, এ যে গরম, এ-যে আগুন !
হিম-সমুদ্রে আগুন লেগেছে ।

সকাল হয়েছে। ছোটবৌ এক ছুটে পুকুরে নাইতে যায়। কি বলে ঐ নির্লজ্জ পাখিটা বার বার মাথার ওপর শিরিশ গাছের ডালে বসে !

ওমা ! বুক আর খালি নয় !

এলো নাকি বৃকের খন বৃকের মধ্যে !”

এ গল্পের বর্ণনায় গোপন-কথার বলিষ্ঠ চিত্রণের দুঃসাহস যেন অস্পষ্ট কবিতা-কাকলির আবরণের তলায় কুণ্ঠিত মুখ ঢেকেছে। তাতে বাস্তবের রুঢ় প্রাঞ্জলতা লুপ্ত হয়েছে, কবিতার ব্যঙ্গনাও স্পষ্ট হয়নি। কলে গল্পের সংস্কৃতি না বস্তুজগৎ, না রোমান্টিক কল্পনায়, কোথাও প্রগাঢ় হতে পারেনি। ‘বিচারক’^{২৮} গল্পে শরৎ-ভাবনার ছাপ প্রগাঢ়। প্রহসনের আশ্রয়মাধিপ স্বামী লীলানন্দের প্রতি নটী কতুরী-বাঈ-এর অকুণ্ঠ প্রেম-বিধূরতার ট্রাজেডি-স্বরভিত্তি এ গল্প। কিন্তু গল্পের শরীরে রয়েছে অস্পষ্টতার আবরণ-ছড়ানো সেই একই কবিতাগন্ধী ভাষা। কেবল theme নয়,—গোটা গল্পটির বিস্তার এমন যে, তাৎপর্য খুঁজে খুঁজে মন কিছুতেই তৃপ্ত হতে পারে না। এ-কে সাংকেতিক, রহস্যময় বা রোমান্টিক বলব না। এযেন সেই স্বপ্নের কথা, ঘুম ভেঙে গেলে ঘর প্রীতিনিদ্র স্বুতি-চারণ করতে ভালো লাগে,—অঞ্চল খুঁজে খুঁজে সব খুঁটিনাটির সব রহস্য কিছুতে সচেতন মনে স্পষ্ট হয়ে ওঠে না। অভিজ্ঞতার গভীরতায় শরৎচন্দ্রের জীবন-ভাবনার অনেক পেছনে, এবং জীবন-প্রত্যয়ের দুঃসাহসী চিত্রণে ‘কল্লোল’-ভূমির পূর্ববর্তী অস্পষ্ট ত্বর্ল মাটিতে এর শেকড়,—তাই গন্ধে-গন্ধে,—বাস্তব-স্বপ্নে হরেন্দ্রনাথের গল্প এমন দোটার।

৪। উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়

শরৎগোষ্ঠীর লেখকদের প্রসঙ্গ কিছুতেই শেষ হয় না আর একজনের কথা না বললে,—তিনি আমাদের কালের^{২৯} প্রবীণ লঙ্কায় গল্প-শিল্পী উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়। উপেন্দ্রনাথের শিল্প-সাধনার প্রকৃতি শরৎচন্দ্রের চেয়ে আমূল পৃথক,—এই বিচারে বিভূতিভূষণের (তট্ট) চেয়েও তিনি শরৎ-শিল্প-ধর্ম থেকে অনেক বেশি দূরায়িত। ভাগলপুরের কিশোর-সাহিত্য-সভার সঙ্গে এঁর যোগ ছিল কম। সেই সাহিত্যসভা থেকে যখন ‘অঙ্গুলি স্বদ্রে মুদ্রিত’ হয়ে ‘ছায়া’ পত্রিকা প্রকাশিত হত, তখনই সাউথ সুবার্বন

২৮। ঐক্য ‘কালিকলম’—জ্যৈষ্ঠ ১৩০০ সাল।

২৯। এ-রচনাটি উপেন্দ্রনাথের জীবনকাল নির্ধারিত হয়; তার ভাল লাগেছিল, খুব। সেই পূণ্যস্থলি স্বরূপে লেখাটি অপরিবর্তিত রয়েল।

স্কুলের সহপাঠী বন্ধুদের নিয়ে উপেন্দ্রনাথ একটি সাহিত্যসমিতি গড়েছিলেন;—এই ভবানীপুর সাহিত্য-সমিতির মুখপত্র হিসেবে প্রকাশিত হত 'ভরণী' পত্রিকা। সৌরভ্রমোহন মুখোপাধ্যায় ও উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায় ছিলেন এর মুখ্য-সম্পাদক। এটিও হাতে-লেখা কাগজ,—‘অজুলি হয়ে মুদ্রিত।’ ‘ছায়া’ এবং ‘ভরণী’ পত্রিকার বিনিময় হত দুই পরিচালকগোষ্ঠীর মধ্যে। তাতে একপক্ষ অপর পক্ষের রচনাটির সমালোচনা বিচার করে পাঠাতেন। জানা নেই, এই উপলক্ষ্যেই কি না, শরৎচন্দ্র বসু:কনিষ্ঠ এই জ্ঞাপ্তি মাতুলটির সাহিত্যিক গুরু আসিন দখল করে বসেছিলেন। কোনো এক সময়ে উভয় তরফ থেকেই এই দাবী ও সম্মতি জমাট বেঁধেছিল নিঃশব্দে। তা না হলে ১৯১৩ খ্রীষ্টাব্দে উপেন্দ্রনাথের সত্ত প্রকাশিত ‘লক্ষ্মী লাভ’ গল্প পড়ে রেকুন থেকে শরৎচন্দ্র উচ্ছ্বসিত প্রশংসার মুখবন্ধে লিখতে পারতেন না, “আমার মত তুমি বিশ্বাস করিবে কি না, তোমার কথাতেই প্রকাশ করিভেছি। ‘বাপের মুখে ছেলের স্বখ্যাতি শুনে কাঁদ নেই’।”^{১০০}

এই সূত্রেই শরৎগোষ্ঠিতে উপেন্দ্রনাথের স্বাধিকার প্রবেশ। তা না হলে বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে তাঁর আসন স্বত্ত্বভার ভূমিকায় প্রতিষ্ঠিত। বাংলার ছোটগল্প-সাহিত্যকে সাময়িক সাহিত্য-পত্রিকার গোষ্ঠি-সমাপ্তিত করে দেখলে ‘সাধনা’-‘ভারতী’ গোষ্ঠীর পরে উল্লেখ্যভার দাবি করে যথাক্রমে ‘সুব্জপত্র’, ‘প্রবাসী’, ‘কল্লোল’ ও ‘বিচিত্রা’-গোষ্ঠী। জন্মের হিসেবে ‘বিচিত্রা’ ‘কল্লোল’-উত্তর হলেও স্বভাবের বিচারে কল্লোলের;—অনেকটা পরিমাণে ‘সাধনা’-‘ভারতী’রই নব-যুগোচিত সংস্করণ। ‘বিচিত্রা’র গল্প-সত্য নবীনতার যে স্বর জাগল, তার মূল গায়ন ‘প্রেমেন-অচিন্ত্য-বৃন্দেব’ নন,—রবীন্দ্রনাথ-উপেন্দ্রনাথের উত্তর-সাধনার ভূমিতে বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের মুখ্য আসন সেখানে। ‘পথে-প্রবাসে’-র অরলশংকর, ‘অন্তসীমামী’-র মাণিক বন্দ্যোপাধ্যায়-ও ‘বিচিত্রা’র পত্র-লোকে আত্মমুক্তির পথ খুঁজে পেয়েছিলেন। এই ‘বিচিত্রা’-র সম্পাদক, ‘বিচিত্রা’-যুগের নতন-পুরাতন শিল্পকূলের স্বপ্রভৃষ্ট বোঝক ছিলেন উপেন্দ্রনাথ। কিন্তু, তাঁর স্বল্পনশীল আত্মার বিকাশ-ইতিহাস আরো আগেকার। ‘বিচিত্রা’-র সম্পাদক বাংলা কথাসিঙ্গের জগতে পূর্বাধি ছিলেন স্বিত-প্রতিষ্ঠ। বয়সের বিচারে তিনি ছিলেন শরৎচন্দ্রের চেয়ে পাঁচ বছরের বয়ঃকনিষ্ঠ;—কালের দিক থেকে এঁরা প্রায় সমসাময়িক। দেশগত স্বভাবেই নয়, মনোগত অভিত্রায়েও এঁদের উদ্ভিন্নকৈশোর-বৌবনের লগ্নে ঘনিষ্ঠ সাধর্ম্যের সংকেত পাওয়া গিয়েছিল,—কেবল এই কারণেই উপেন্দ্রনাথ শরৎগোষ্ঠীর অন্তর্ভুক্ত।

তা না হলে, তাঁর ভাবনায় রবীন্দ্র-চিন্তারই পরিচ্ছন্ন ছাপ পড়েছে বেশি; অবশ্য শিল্পীর স্বীকৃত (assimilated) বৈশিষ্ট্যের সঙ্গে। লেখক তাঁর স্মৃতি-কথায় এ-সত্য স্বীকার করেছেন। ভবানীপুর সাহিত্য-সমিতিই উপেন্দ্রনাথের সাহিত্য চিন্তার স্মৃতিকাগৃহ। এই সমিতির জন্ম-উৎসবের পরিচয় দিয়ে উপেন্দ্রনাথ লিখেছেন, “আমাদের এই বোধ সাহিত্য-সাধনার সূত্রপাত হয়েছিল কিছুকাল পূর্বে প্রকাশিত চার বৎসরের আটখণ্ড সাধনা নামক মাসিক পত্রিকাকে অবলম্বন করে।…… নামে সম্পাদক না হলেও রবীন্দ্রনাথ ছিলেন সাধনার অস্থি এবং রক্ত। বিষয়বস্তুর বোল আনার মধ্যে বার আনা থাকত তাঁর রচনা।”

প্রতি সন্ধ্যার সমিতির কিশোর-সভারা মিলিত হয়ে ‘সাধনা’র সাপ্তাহিক চর্চা করতেন,— একজন পড়ে যেতেন, অপররা শুনতেন—তারপর চলত নানা আলোচনা, এমন কি সমালোচনাও। এমন করে লেখক বলেছেন,—“দীর্ঘকাল ধরে আমরা সাধনার পাঠগ্রহণ করেছিলাম। তার ফলে সাহিত্য বিষয়ে আমাদের ধারণা বড় না বিস্তৃত হয়েছিল, গভীর হয়েছিল ততোধিক।”^{৩১}

উপেন্দ্রনাথের উপন্যাস-শৈলীর বিশিষ্টতা সম্বন্ধে ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় বলেছেন,—“তাঁহার উপন্যাসের মধ্যে বোধেই কলাসংযম ও লিপিকুশলতার পরিচয় পাওয়া যায়।…… তাঁহার স্থির সংযত বুদ্ধিবৃত্তি হৃদয় উজ্জ্বল ও ভাব-প্রবণতার দ্বারা সহজে বিচলিত হয় না।……তবে মার্জিত বুদ্ধি ও সূক্ষ্মচির প্রাধান্যের জন্য ভাবগভীরতা ক্ষুণ্ণ হইয়াছে বলিয়া মনে হয়।”^{৩২} এই কলা-সংযম আর মার্জিত বুদ্ধি ও কচির শালীনতার উপেন্দ্রনাথ অসংশয়ে রবীন্দ্র-মনোবর্ষের সকল উত্তরাধিকারী। সেই সঙ্গে তাঁর অনন্ত শিল্প-স্বভাব রবীন্দ্রাহসারীদের থেকে তাঁর আসনকে পৃথক পংক্তিতে প্রতিষ্ঠিত করেছে। সেই স্বাতন্ত্র্যের পরিচয়ে উপেন্দ্রনাথকে একজন স্বভাব-গাল্লিক বলা যেতে পারে।

আগে এক অধ্যায়ে বলেছি সোমারসেট মম দুঃখ করেছেন,—একালের কথা-সাহিত্যিকদের অনেকে নিছক গল্প বলাটাকেই একটি স্বসম্পূর্ণ উৎকৃষ্ট আর্ট বলে স্বীকার করতে পারেন না,—তাই গল্প বলবার জন্তেই গল্প লিখছেন একথা মানতে তাঁদের বাধে। বাংলা সাহিত্যে উপেন্দ্রনাথ অন্ততঃ সেই একজন শিল্পী যিনি গল্প-বলাকেই গল্প-লেখার চরম পরিণাম বলে মন-প্রাণে মেনে নিতে পেরেছিলেন। কোনো বড় আদর্শ,—কোনো মহৎ আনন্দ, কোনো মহত্তর বেদনার গুরুগম্ভীর জীবন-মহিমাকে কলাও করে দেখার কিংবা দেখাবার কোনো গোপন প্রবণতাও হৃদয় নয় তাঁর ছোটগল্পগুলিতে। ‘লক্ষীলাভ’ গল্পের প্রাশংসা করে শরৎচন্দ্র তাঁর পূর্ব-মৃত পত্রে বলেছিলেন,—“অনাবশ্যক আড়ম্বর নেই,

৩১। উপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়-‘স্মৃতিকথা’—২য় পর্ব। ৩২। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়-‘বঙ্গসাহিত্যে উপন্যাসের ধারা’ (৪র্থ পৃঃ)।

লোকের দোষ দেখানো, সংসারের দুঃখের দিকটা তুলিয়া ধরা ইত্যাদি কিছু নেই—তবু একটি সুন্দর-ফুলের মত নির্মল এবং পবিত্র।” এইটুকুই গল্প-শিল্পী উপেন্দ্রনাথের সহজ স্বভাব; অনাড়ম্বর সাবলীলতার ফুলের মত একটি স্বরূপে গল্প গড়ে তোলা। সব গল্পই তাঁর খুব উৎকৃষ্ট হয়েছে,—এমন দাবি জোরের সঙ্গে করা চলে না। কিন্তু প্রায় সব গল্পেরই মূখ্য উদ্দেশ্য কেবল গল্প, একথা অসংশয়ে বলতে বাধা নেই। নিজের সাহিত্য-জীবনে উপেন্দ্রনাথ heredity-র প্রসঙ্গ উত্থাপন করেছেন তাঁর ‘স্বত্বিকথা’র (৪র্থ পর্ব); নিজের মার’ নিখুঁত সুন্দর গল্প-বলার শক্তির মুগ্ধ-বিশ্মিত বর্ণনা করেছেন। জ্ঞাতে-অজ্ঞাতে শিল্পীর মাতৃকণ-স্বীকার বহুদূর পৌঁচেছে তাঁর সাধনার মধ্যে,—মার’ মতো তিনিও স্বরসিক গল্প-বলিয়ে।

তাই বলে উপেন্দ্রনাথের গল্প-শৈলীকে কথকতার সঙ্গে তুলনা করব না,—কথার তেমন সম্পন্ন সম্ভার,—তেমন স্বর নেই তাঁর গল্পে। শিল্পীর সংযত স্বভাব তাঁর বক্তব্যকেও হ্রস্ব করেছে; কিন্তু তাতে “গম্ভীরার্থক চিন্তাশীলতা”র^{৩৩} ছোতনা রয়েছে নিঃসন্দেহে। অর্থাৎ, উপেন্দ্রনাথের লেখা কেবল সংক্ষিপ্ত নয়,—সে সংক্ষিপ্তির কানায় কানায় ভরে রয়েছে অনেক না-বলা কথার অকণালোক-দীপ্ত স্পষ্ট ব্যঙ্গনা। কলে উপেন্দ্রনাথের ধর্ম-কথনের প্রাঞ্জলতা অনেক সময়ে অনেক বহু-কথনের গক্ষেও দুয়ারও বলে মনে হয়। উপেন্দ্রনাথের গল্পকে জীবনসিদ্ধ-মহিত বিবামৃত বলবার উপায় নেই; অত গম্ভীর-গম্ভীরতার দাবি নেই তাঁর হুমিত গল্পে। কিন্তু নাতিগম্ভীর রসনিষ্ঠ সে গল্পের অঙ্গে অঙ্গে জড়িয়ে বয়ে চলে জীবনের স্বচ্ছ স্রোত। মহৎ বা বিশেষিত কোনো মূল্য এই জীবনের আছেই, এমন কথা জোর করে বলা চলে না,—কিন্তু নিত্যদিনের যে-জীবন আমাদের বিশেষ মনোযোগ আকর্ষণ না করেও আমাদের দেহ-মন-বুদ্ধিকে নিরন্তর সিক্ত করে চলেছে,—সচেতন ভাবে স্বীকার করবার অবকাশ না-ও যদি ঘটে, তবু যে-জীবন আমাদের অবচেতনার গহনে নিজ অস্তিত্বের নিশ্চিত স্বাক্ষর প্রোথিত করেছে,—সেই সহজ অনপেক্ষিত জীবনের নাতিগম্ভীর হৃদ-দুঃখের দোলা বুকে বয়েই এগিয়ে চলেছে উপেন্দ্রনাথের গল্প।

তথ্য প্রতিপাদনের জন্যে একটি দুটি গল্পের কথা ভাবা যেতে পারে। ১৩২৭ বাংলা সালের ‘ধূনা’ পত্রিকায় (জ্যৈষ্ঠ সংখ্যা) ‘দ্বিতীয় পক্ষ’ নামে গল্প প্রকাশিত হয়েছিল উপেন্দ্রনাথের। বিশেষভাবে এই গল্পটি গ্রহণ করছি এই কারণে যে, তার’র বহলে শিল্পীর অন্ত যে-কোনো গল্প উদ্ধার করা যেতে পারত। অর্থাৎ, কোনো বিচারেই উপেন্দ্রনাথের প্রিয়কর্মের কোনো বিশেষ রকমের প্রতিনিধিত্ব এ-গল্প দাবি করতে পারে না। দ্বিতীয়

পক্ষের অপরূপ সুন্দরী তরুণীভাষী সম্পর্কে বয়স্কতর দোষবরের অতি-প্রণয়ের সঙ্গে অতি-সংশয়ের উৎকণ্ঠাটিও এককালের শিক্ষিত বাঙালিসমাজে হাশ্বকর কৌতূকের কারণ হয়ে উঠেছিল। নিছক প্লট-এর বিচারে বলতে বাধা নেই, উপেক্ষনাথ সেই নির্দোষ-কৌতূকের একমুঠো আনন্দ গল্পের আধারে আমাদের উপহার দিয়েছেন। কিন্তু কৌতুক-গল্প বললেই নিছক ‘হাসির গল্প’ নয় এটি।

দ্বিতীয় পক্ষের স্বামি-স্ত্রীর সম্পর্কের মধ্যে প্রণয় বা সংশয়ের আতিশয্য কেবল লঘু কৌতূকের উপাদান নয়, দাম্পত্য সম্পর্কের সহজ মাধুর্যের মধ্যে এক দুঃখ-হলেও-অনপনের গ্রানির কালিমা তাতে জড়িয়ে থাকে। ফলে পত্নীর অকারণ অসম্মান ও নির্ধাতন ঘটে, এবং স্বামীর পক্ষে একমাত্র লাভ হয় স্বভাবের দীনতা-হীনতা, সেই সঙ্গে অকারণ মর্মযন্ত্রণা। অথচ এর সব কিছুই অকারণ। তারাপন কনকলতাকে ভালবেসেছিল তার প্রথম স্ত্রীর চেয়ে কম বা বেশি পরিমাণে নয়। ভালবাসার স্বভাব এবং মাত্রা স্থানকালের সদৃশতার প্রভাবে প্রায় অভিন্ন হয়েছিল। তবু এই দ্বিতীয় পক্ষের স্ত্রী সম্পর্কে তারাপন কিছুতেই সহজ হতে পারছিল না,—না প্রেমে, না ব্যবহারে, না সংশয়ে। তার সবটুকুই কনকলতার অপরূপ সৌন্দর্য বা তার বয়সের নবীনতার, দৃশ্য নয়। দ্বিতীয় পক্ষের বিবাহ প্রসঙ্গে তারাপনের অবচেতনায় প্রোথিত অস্পষ্ট সংকোচ ও কুণ্ঠা তার মনোভাবকেও অনেকখানি প্রভাবিত করেছিল। নাস্তি-প্রবল আশাতের চিকিৎসা দিয়ে লেখক তারাপনের সেই অস্বস্তি মানসিক কুণ্ঠার রূপ উন্মোচিত করেছেন,—সহজ হয়ে উঠেছে আবার দম্পতির জীবন। গল্পে এই ‘পক্ষ-খ্যারানি’র কৌতুক-দ্বন্দ্ব-হাস্যরসের সঞ্চার করেছে। অথচ অন্তর্নিহিত মানস অস্বস্তির অল্পক আভাস গল্পটিকে কলহাস্ত্রে লঘু হতে দেখনি। নির্দোষ মধুর হাসির কঠিন-কথাকে মানবিক অস্বস্ততার নাস্তিভীত গভীরতার জড়িয়ে যথার্থ ‘কমেডি’র মর্যাদা দিয়েছেন শিল্পী। অথচ সারাটি গল্পের কোথাও দ্বিতীয়-বিবাহের সামাজিক কিংবা দাম্পত্য-জীবনগত বিভ্রাট প্রসঙ্গে লেখকের কোনো বিশেষ বক্তব্যের প্রচ্ছন্ন ইঙ্গিতও কোথাও আত্মগোপন করে নেই; শিল্পীর সকল কথাই তাঁর আপন দেহের সীমার ধরে ভরপুর হয়ে উঠেছে। তাই গল্পের বাইরে উপেক্ষনাথের রচনার শিল্প-রসের আর কোনো আভাস নেই;—গল্পই তাঁর স্রষ্টার উৎস,—গল্পেই তার শেষ।

আগেই বলেছি, উপেক্ষনাথের সকল গল্প সবচেয়ে এ-কথা সাধারণভাবে বলা চলে,—এ সত্য প্রতিপাদন করবার জন্যে আর একটি গল্পের কথা বলব। কিন্তু তার আগে লেখকের অর্থবহ নির্ভার রচনাশৈলীর স্থিতি-সংক্ষিপ্ত প্রকাশের তাৎপর্যপূর্ণতার পরিচয় হিসেবে ‘দ্বিতীয় পক্ষ’ গল্পেরই একটি অংশ উদ্ধার করি :—‘দ্বিতীয় পক্ষের নাম কনকলতা।’

আত্মত্বের সহিত নামটির দুই প্রকারের সার্থকতা ছিল। বর্ণ—তাহার কনকের মত স্নন্দর, এবং গঠন লতার মত কোমল ছিল। কিন্তু কিছুদিনের মধ্যেই বুঝা গেল নামটি কনকলতার পরিবর্তে লৌহ-শৃঙ্খল হইলে অপর একটা দিক হইতে সার্থক হইত—অর্থাৎ, অল্পদিনের মধ্যেই তিনি তারাপদকে যে কঠিন বন্ধনে বাঁধিয়া ফেলিলেন, সে কনকলতার মত মধুর হইতে পারে, কিন্তু লৌহশৃঙ্খলের মত দৃঢ়।”—‘কনকলতা’ ‘লৌহশৃঙ্খলে’ পরিণত হয়েছে,—তারাপদের নবজীবন সম্বন্ধে এই সংক্ষিপ্ত রূপ-কল্প অতিকাব্যিক না হয়েও স্মৃতি ছোটগল্পিক ব্যঞ্জনায় ভরপুর হয়ে আছে। এখানেই উপেন্দ্রনাথের শিল্প-শৈলীর স্বকীয়তা; কাব্য-গদ্যহীন অনাসক্ত ভাষণের উদারতায় তিনি সার্থক ছোটগল্পিক ব্যঞ্জনায় সৃষ্টি করতে পেরেছেন।

‘কমিউনিস্ট প্রিয়া’ গল্পটি অপেক্ষাকৃত হালের রচনা,—উত্তর-স্বাধীনতা কালের পটভূমিতে তার উপস্থাপনা। এদিক থেকে উপেন্দ্রনাথের পরিবেশ-সচেতনতার একটি সার্থক পরিচয় পাওয়া যেতে পারে। সাধারণতঃ নরনারীর রোমান্টিক প্রণয়, এবং পরিবার-জীবনে প্রেম-বাৎসল্যের বিচিত্র মধুরিমা আশ্রয় করেই তাঁর অধিকাংশ গল্পের জন্ম। তাতে বৃহত্তর জীবনের সমস্তা-জটিলতার কোনো ছাপ পড়তে পারেনি প্রায়ই; যেটুকু পড়েছে তাও অগভীর। তাই বলে আকাশ-কুসুমের স্বপ্নলোকে শিল্পী তাঁর কল্পনাকে ভাসিয়ে দেননি কখনো। আগে বলেছি, প্রতিদিনকার সহজ সাধারণ অনতিবৈক জীবনকে সঙ্গে নিয়েই ভেঙ্গেছে উপেন্দ্রনাথের গল্পস্রোত। কলে জীবনের মর্মস্পর্শী গভীরতার অহুতব দুর্লভ হলেও নিত্য-চলা জীবনের মৃদু সৌরভ প্রায় সর্বত্রই উপস্থিত। আগে দেখছি, ‘দ্বিতীয় পক্ষ’ গল্পে সেকালের দাম্পত্য-জীবনের একটি সমস্তা-জটিল মুহূর্ত কমেডি’র জীবন-কৌতুকে শিল্প রূপ পেয়েছে। তার অনেকদিন পরে, আমাদের জীবনে দাম্পত্য সম্পর্কের ভিত্তি পালটেছে আমূল। সামাজিক সংস্কার ও ধর্মীয় আচার-নিষ্ঠার বদলে একালের বিবাহিত জীবনে নরনারীর মধ্যে মন ও মতের মিলের প্রয়োজন-বোধই প্রবল হয়েছে। কলে, একালের ভাবী দাম্পত্য অনেক ক্ষেত্রেই সেই কামনার নিশ্চিত প্রত্যয় প্রাক-বিবাহ প্রণয় সম্পর্কের মাধ্যমেই আহরণ করতে চায়। ‘দ্বিতীয় পক্ষ’-র তারাপদ ও কনকলতার জীবন-কথা একালে বহু দূরগত ইতিহাসের কাহিনী।

একালের নারী, গৃহিণী বা প্রণয়িনী, কনকলতার মত আর একান্ত পুরুষ-বিলম্ব-জীবন নয়। শিক্ষার, স্বাভিজ্ঞা, জীবনের বিভিন্ন সমস্তার সমাধানে অন্ত-নিরপেক্ষ স্বসম্পূর্ণতায় সে উজ্জ্বল। তাই ভাবী স্বামীর সঙ্গে মনের মিল নিয়েই সে সন্তুষ্ট হতে পারে না,—মতের মিলও সে-পক্ষে অপরিহার্য, এমন কি রাজনৈতিক মতেরও মিল। এধরনের ভাবনার মধ্যে অবাস্তবতাজনিত এক রকমের কৌতুক রয়েছে। বাস্তবক্ষেত্রেও সাধারণতঃ দেখা

বায়ু রাজনৈতিক মতবাদের পার্থক্য দাম্পত্য সম্প্রীতির পক্ষে বাধা হয়ে নেই। তাছাড়া, গল্পের নায়ক হুকুমার বিলাত-ফেরত-ইঞ্জিনিয়ার, আর নায়িকা কমলাও কিছু জাত-রাজনীতিবিদ নয়। তবু এদের মধ্যে মতবাদের বিরোধ ও তাঁনাপোড়েন চলতে লাগল নির্বাচন উপলক্ষ্য করে। নায়ক কংগ্রেস-আদর্শের ধারক, কমলার দাদা বিজয়েশ কমিউনিস্ট নেতা। এই কৌতুককর বিরোধের লঘুতাকে লেখক এলিয়ে গড়তে দেননি;—হুকুমারের কণ্ঠে বংশগত ঐতিহ্য ও মহিমা-বোধের স্বরোচ্চার বেদনার মূছনা সৃষ্টি করে গল্পকে সিরিয়াস করে তুলেছেন। কলে, আবারও কমিক সম্ভাবনা জীবন-রসনিষ্ঠ কমেডিতে রূপান্তরিত হয়েছে। হুকুমারের কমিউনিস্ট-প্রিয়া কমলা শুক মতবাদের বিতণ্ডা-ভূমি থেকে নিজেকে গুটিয়ে এনে ভাবী স্বামীর বেদনাহত মনের অদৃশ আঘাত-বিন্দুতে প্রলেপের মত জড়িয়ে বেঁধেছে নিজেকে,—বাধা মানেনি কিছুতে। দাদা বিজয়েশকে দুঃখ দিয়েছে তার অস্বাভাবিক জেদ; তবু বিবাহের পূর্বেই কমিউনিস্ট দাদার আশ্রয় ছেড়ে কংগ্রেসী স্বস্তরবাড়িতে ভাবী অধিকারকে আগাম আয়ত্ত করতে ছুটে গেছে সে। এই অপ্রত্যাশিত আনন্দের বার্তা শুনে হুকুমার মনে মনে বলেছিল “এই হচ্ছে তুমি কমলা! এই হচ্ছে তোমার অভূত প্রকৃতি! আর, হে আমার কমিউনিস্ট প্রিয়া, আর এই জন্তেই তোমার ওপর এত আমার মোহ!”—আগাগোড়া গল্প গড়লে বুঝি, কমলা আসলে অভূত নয়; মনসিজ-মোহিনী নারী চিরকাল মতের চেয়ে মনের শাখ্যাক্রেই শ্রেষ্ঠ মূল্য দিয়েছে,—তাই প্রিয়ার জীবনবেদীতে কমিউনিস্ট কমলার আত্মদানে গল্পের নিকটাত্মক মহৎ পরিণতি। অর্থাৎ, গল্পেই গল্পের শেষ হয়েছে এখানেও, পৃথক্ ভাবে জীবনদর্শন বিস্তারের অবকাশ শিল্পীর সচেতন মন কখনো দাবি করেনি প্লট-এর মধ্যে।

একালের জীবন-সমস্তার পটভূমিতে আরো দুটি উল্লেখ্য গল্প ‘সৌম্য সমস্তা’ আর ‘কেউ কম নয়’। প্রথমটির জীবন-প্রচ্ছদ ‘কমিউনিস্ট প্রিয়া’র সমধর্মী। দ্বিতীয়টির পটভূমি ছাপ্রা জেলার সাম্প্রদায়িক হাঙ্গামায় পীড়িত ‘ছেচলিশ-সাতচলিশ’-এর চাবী পল্লীতে। দুটি হিন্দু-মুসলমান নারীর অভূত মানবিক সঙ্গদয়তার যথুমান পরিণাম গল্পটিকে প্রাণ-স্বরভিত করে রেখেছে। তবু এ-কথাও স্বীকার করতেই হয়, উপেন্দ্রনাথের পরিবেশ-সচেতন বস্তু-জীবনের নিঃসংশয় উপাদানের দৃঢ় ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠিত নয়। গল্পের প্লট তিনি আহরণ করেছেন, ‘জীবনে বা হয়’ তার থেকে নয়, ‘যা হলও হতে পারত’ তার থেকে। এই কারণেই তাঁর গল্পের তথাকথিত অবাস্তব স্বপ্নবিলাসিতা অনেক বস্তুরসিক পাঠককে হতাশ করে। কিন্তু গল্প-গল্পই; বাস্তব নয়,—একথা মেনে নিয়ে উপেন্দ্রনাথের কাহিনী-জগতে প্রবেশ করতে রাজি থাকলে সে গল্প থেকে রস খুঁজে পাওয়া প্রায়ই দুঃসাধ্য হয় না। ‘সাতদিন’ গল্পটি এ-তথ্যের এক আশ্চর্য উদাহরণ।

অবশ্য এই গল্পরস, বা গল্প-কৌতুক মাঝে মাঝে লঘুতার দ্বন্দ্ব নিছক গালগল্প হয়ে উঠেছে,—আর উপেন্দ্রনাথের সার্থক গল্পের তুলনায় গালগল্পের সংখ্যাও নেহাৎ কম নয়। তাঁর শেষ দুটি গল্প-সংকলন ‘সাতদিন’ ও ‘বেলকুড়ি’র বেশির ভাগ গল্পই এ-সত্যের সমর্থন করবে।

কেবল কৌতুকর রচনাতেই নয়, এই শিল্পীর কল্পণ গভীর গল্পেও অনতিগভীর জীবনরসের সঙ্গে অ-মিশ্র শুদ্ধ গল্পরসের সমন্বয়ে এক মোহকর স্নিগ্ধতা-বোধের সঞ্চার হয়েছে,—‘হেমাজিগীর হটকেশ’ গল্পটি এই তথ্যের সুন্দর উদাহরণ।

উপেন্দ্রনাথের অসংখ্য গল্প আজও সংকলিত হবার অপেক্ষায় বিভিন্ন সাহিত্য-পত্রিকায় পৃষ্ঠায় আত্মগোপন করে রয়েছে। সর্বপ্রথম গল্প-সংগ্রহ ‘সপ্তক’-এর অধিকাংশ গল্প লেখক অন্তান্ত সংকলনে গ্রহণ করেছেন, কলে ঐ সংকলনটি এখন পরিত্যক্ত হয়েছে। এঁর অন্তান্ত সংকলনের মধ্যে আছে ‘নাস্তিক’, ‘রাতজাগা’, ‘গিরিকা’, ‘নবগ্রহ’, ‘কমিউনিস্ট-প্রিয়া’, ‘সাতদিন’, ‘বেলকুড়ি’ ও ত্রীভুগদীশ ভট্টাচার্য সম্পাদিত ‘শ্রেষ্ঠ গল্প’-সংকলন।

দশম অধ্যায়

বাংলা ছোটগল্প : আদিপর্ব (৪)

হাসির গল্প ও গল্পকার

‘Encyclopaedia of Wit, Humor and Wisdom’ গ্রন্থের মূখবন্ধে সম্পাদক L. B. Williams বলেছেন,—‘Who cares about the whys and wherefores of laughter?’ কায়ার মত হাসিও একান্তভাবে ‘জীবনের ধন’,—তাকে কেলা চলে না—বাধা দেবার উপায় নেই! অশ্রুতে অন্তর-নিরুদ্ধ বেদনার অতিব্যক্তি, হাসিতে স্বল্পস্রবাক্ষ হৃদয়-স্বপ্নের আধারন। হৃদয় হাওয়ার মত মনের গভীরের অনেকখানি দ্বন্দ্ব আর উত্তাপকে আনন্দের ধারায় গলিয়ে বরিয়ে দেয় হাসির প্রবাহ।—তার হিশেব-নিকেপের পরিমাণ খুঁজতে গিয়ে এক-আঁজলা স্বপ্নের বাহ থেকে নিজেকে বঞ্চিত করবে কে? হৃদয়ের হিশেব মিলোতে মানুষের উৎসাহকা বেশি; তাতে হৃদয়ের শেষ না হোক, হৃদয় নিরঙ্গনের সম্ভাবনার অনেকটা খুঁজে পাওয়া যেতে পারে। তাছাড়া হৃদয়ের ‘হিশেব

করে করে তা যদি অধৈ-অপার হয়, তাহলেও সে তাবনাতেও নাকি অনির্বচনীয় ভূষ্টি সুকিয়ে থাকে বেদনারস-সন্তোষের। তাই দেখা যায়, জীবনে যেমন, তেমনি সাহিত্য-শিল্পেও হাসির চেয়ে অশ্রুর কারবার বেশি,—হয়ত বিচার-বিশ্লেষণ বা পুনঃপুনঃ আলোচনের মধ্য দিয়ে তার আবেদন দীর্ঘস্থায়ী (sustained) হয় বলেই।

কিন্তু জীবন কেবল অশ্রুর মালা গাঁথা নয় ;—হাসির উজ্জ্বল ক্ষণস্থায়ী যদি হয়ও, তার স্বতঃস্ফূর্ত অনাবিলতাকে তবু অস্বীকার করবার উপায় নেই। আর সাহিত্য যে-হেতু জীবন-সম্ভব, তাই হাসির ক্ষণ-সম্পূর্ণ নিটোল-রূপটিকে সাহিত্যের আশ্রয়স্থল থেকে বহিষ্কৃত করা সম্ভব হয়নি ;—যদিও হাসিকে দুঃখ-বেদনার তুলনায় লঘু, দুর্বল ইত্যাদি বিশেষণে অনেক সময়েই অভিযুক্ত করা হয়েছে। সাহিত্যের জগতেও জীবনের মতই হাস্যরসের রূপায়ণ স্বতঃস্ফূর্ততার subtlety-র গভীরে ;—সন্তোষের সঙ্গে সঙ্গে সজ্জন-শৈলীকেও এখানে একসঙ্গে হৃদয়গত করতে হয়, তা না হলে পৃথক বিচারের চেষ্টায় মূল রসের স্বাহুতা কিকে হয়ে পড়ে। তাই পূর্বোক্ত একই আলোচক বোষণা করেছেন,—
“We do not care whether humorous stories are classified under three heads or twenty seven ; what we want is the chuckle.”

তা’হলেও, বাংলা হাসির গল্প আলোচনার শুরুতেই হাসির রকম-কের নিয়ে শ্রেণী বিভাগ করতে হয়। তার কারণ, হাসির মূল উৎস জীবনে হলেও, সাহিত্যেই তার স্পষ্ট প্রকাশ। বিশেষজ্ঞেরা বলেছেন,—“It is obvious that humour and wit spring primarily from real life and belong to it. -----But they greatly improve in the process of being reported : it is not only that the incident, when it becomes a tale, gains in the telling and the *bon mot* becomes neater and more pointed, but to communicate the amusement greatly enhances the pleasure. Jokes of nearly every kind are improved by repetition, and literature is but speech at its best, so it stands to reason that the highest humour will be found in books.”^১

অর্থাৎ, জীবনে হাসির উৎস দেখা দেয় দৃশ্য-কণ্ঠের মত অকস্মাৎ। ভেবেচিন্তে কাঁদা হয়ত সম্ভব, কিন্তু হাসা কিছুতেই নয়। স্নায়ু শীর্ণদেহা বুঝা ভিখারিনী ভিক্ষা প্রার্থনা করবার অতি আগ্রহে হৌচট্ খেয়ে পড়ে গেলে হুঃ হর। সেই পড়ে বাঙারার পেছনে বুড়ার জীবনের যে নিঃসহায় রূপটি আত্মগোপন করে আছে, তা ভেবে দেখলে হুঃখের সঙ্গে অহঙ্ক্যা মুক্ত হয়ে তাবের গাঢ়তা জন্মায়। অন্তর্যমক একটি পালায়ান সোচ্ছের

১। Humour and Wit ;—Ossel's Encyclopaedia of Literature Vol, I,

লোক সন্দর্শে চলতে চলতে পা কসকে হঠাৎ চিং হয়ে পড়লে হাসি পায়। কিন্তু কাছে গিয়ে যদি এই আকস্মিক পতনের কারণ সন্ধান করে একটি অল্প নিষ্কিন্তু কলার খোসা দেখতে পাই, তাহলে হাসির বদলে পথচারীর অনর্থকারী কোনো এক দায়িত্বহীন সামাজিকের প্রতি বিরক্তি জন্মে। সেই সঙ্গে লোকটির আশ্বাতের গুরুত্বও যদি অহুত্ব হই, তা হলে হাসির পরিবর্তে উৎকর্ষা ও সহনীয়তায় মন ভরে ওঠে। এদিক থেকে জীবনের ক্ষতিগ্ৰস্ততার হাসির স্বাভূত তুফার্ত ব্যক্তির ঘুমিয়ে জল পান করার মত। ঘুমের মধ্যে কারো খুব তৃষ্ণা পেয়েছে,—গলা শুকনো কাঠ! অথচ ঘুম ভেঙে জল খাবার মত সচেতনতাও ঠিক আসছে না। গুরুত্বের গোড়ানি, কিংবা কোনো অবচেতন আবেদন শুনে অপর কেউ মূখের সামনে এক গ্লাস জল তুলে যদি ধরে, আর ঘুমের মধ্যেই তা আকর্ষণ পান করে শুয়ে পড়া যায়,—তাহলে তৃষ্ণার আঘাতে ঘুম তখন গাঢ়তর হয়ে ওঠে। এ তৃষ্ণা না-জেনে পাওয়ার চরিতার্থতার মন্দির। কিন্তু জেগে থেকে, পরিচ্ছন্ন পাত্রে সুপেয় পানীয় গ্রহণের সচেতন পরিতৃষ্ণা আর এক ধরনের। সাহিত্যের পাত্রে হাসির ঐ প্রথমোক্ত স্থায়সই পান করি আমরা।

বস্তুতঃ রঙ্গের স্বাভূতাকে অনেকটা বিপর্যস্ত না করে জীবনের ক্ষেত্রে হাসির উপভোগ, এবং তার উৎস ও প্রকরণের পৃথক বিচার প্রায়ই সম্ভব হয় না। কিন্তু সাহিত্যে শিল্পীর বাচন-পদ্ধতির মধ্যে হাসির উপাদান বা আলম্বন স্থিতির দৃষ্টি ধরে বিকশিত হয়। তাকে হারাবার আর ভয় নেই; অর্থাৎ পালোয়ানের অকস্মাৎ পতন ও নির্বোধ-সমতুল অবলোকনের পেছন থেকে হঠাৎ কলার খোসার আবির্ভাবের মর্মান্তিক সম্ভাবনা থাকে না সেখানে। অতএব মূল হাসির খোরাকটুকু মাঠে মারা পড়বার ভয় না রেখে তার রূপশৈলীর বিশিষ্ট স্বাক্ষকেও উপভোগ করা যেতে পারে পৃথক সন্ধানের মাধ্যমে। এই কারণেই জীবনে ‘হাসিই হাসির পরিণাম’,—এই নীতি স্বীকার করেও, সাহিত্যে হাসির প্রকারগত শ্রেণীবিভাগ করা সম্ভব।

এই প্রসঙ্গে স্মরণ করি, সাহিত্যে হাস্যরসের শ্রেণীবিভাগ চিরকালই কেবলপ্রকরণগত, তা না হলে জন্ম-উৎসের বিচারে হাসিমাঝেই অভিন্ন;—এমন কি হাসি এবং অশ্রু, এই দুইও জীবনের একই মূল থেকে উদ্ভূত। মানুষের স্বভাবের গভীরে কিছু পরিমাণ অনপনের ক্রটি আর দুর্বলতা রয়েছে, য’র অস্তিত্ব লক্ষ্যে মানুষ নিজেও সর্বদা অবহিত নয়। ঐসব ক্রটি-দুর্বলতাই মানুষের হাসি-অশ্রুর চিরন্তন উৎস। অতিশয় আগ্রহ, উৎসাহ বা উদ্দীপনার পতন-সম্ভাবনা তাদের মধ্যে একটি। বলা বাহুল্য, সে পতন দেখে বা মনের কে-কোনো ক্ষেত্রেই হতে পারে। এক শীর্ণ বৃদ্ধা তিথারিণীর ক্ষেত্রে এই ধরনের দৈহিক পতন ছুঁলের কারণ হয়েছিল; অথচ একটি বলদৃষ্ট মুখের একই রকমের আকস্মিক পতন

হাসির উদ্রেক করে। উভয় ক্ষেত্রে ঘটনা এক এবং অভিন্ন; কেবল তার অস্থানীয় পরিবেশ ও প্রকরণগত বিশিষ্টতা একই পতনের পৃথক রসগত কল বিহিত করেছে।

সাহিত্যে হাসির এই প্রকরণগত বিশিষ্টতার বিচারে তিনটি পৃথক শ্রেণী নির্দেশ করা হয়েছে,—যেমন—(১) Humour, (২) Wit ও (৩) Satire. প্রথম দুটির তুলনায় হাস্যরস সৃষ্টির ক্ষেত্রে তৃতীয় উপায়টির প্রকরণগত পার্থক্য হুস্পষ্ট। কিন্তু অনেক চেষ্টা করেও প্রথম দুইটির মধ্যকার প্রভেদকে সুসংজ্ঞক করে তোলা কঠিন হয়েছে। কবি, সাহিত্যিক, পার্শ্বিক,—নানা জনে হাসির উৎস ও প্রকরণের আলোচনায় এ সম্পর্কে নানা কথা বলেছেন। সব কথার সারি নিষ্কাশন করেও বলা যেতে পারে,—“Humour is the exhibition of individual peculiarities of an entertaining character. Wit is the art of bringing together two notions which would not at first be expected to have any connexion with one another. Humour is the more spontaneous of the two and wit the more intellectual, though wit must not be forced, nor, humour brainless. They come to be associated with one another because they usually have the same effect. They make for a surprise which most naturally expresses itself into laughter. This laughter gives a pleasure which by common consent is similar to a tickling sensation and upon this there supervenes a genuine happiness of a contemplative kind.”^২

Satire-এর সঙ্গে wit ও humour-এর মৌলিক পাথক্য একেবারে হাসির ঐ পরিণামী স্বাতন্ত্র্য। Satire-এর হাসি কিছুটা তীব্র এবং ঝাঁঝালো;—বিশেষ করে কোনো এক যুগপৎকাল মানবিক বিনষ্টির বহু-ব্যাপ্ত রূপ শিল্পীকে যখন মানুষের ভবিষ্যৎ সম্বন্ধে নিরাশ ও ক্ষুব্ধ করে তোলে, তখনই বিক্রপ আর শ্লেষ satire-এর দেখে হাসির রূপ ধরে। কিন্তু humour-এর আর wit-এর সৃষ্টি হাসি সম্বন্ধাব-বিশিষ্ট, —সে হাসি খানন্দ-ভাবনা-পরিণামী। কেবল, বলা হয়েছে,—wit-এর হাসি জন্ম নেয় স্তম্ভের মস্তজ্ঞের (brain) কারখানায়, অতঃপক্ষে humour-এর হাসি বিকশিত হয় শিল্পীর সঙ্গদয়তার বুদ্ধিতে। তাই বলে wit-এর হাসিকে জন্মহীন বলার কারণ নেই; —আর নিবেদ হাসির ন্যায় humour নয় কিছুতেই না। মানুষের জটিল অস্তিত্ব থেকে হৃদয়ান্ত ও চিন্তাত্মিক আজ আর পৃথক করে নেবার উপায় নেই। তাই হাস্যরসের জগতে wit ও humour প্রায়ই বিমিশ্র রূপ নিয়ে থাকে; কেবল তাদের পরিমাণগত

আপেক্ষিক প্রাধান্যের জন্তই অনেক সময় একটিকে বলে humorous, আর একটিকে witty ; তবে প্রয়োগ-পদ্ধতির দিক থেকে humour বোধ হয় একটু বেশি objective, আর wit বেশি subjective ; অর্থাৎ, humour-এর শিল্পী তাঁর বর্ণিত বিষয়ের মধ্যে অন্তরের সহৃদয়তাকে প্রতিফলিত করে হাসির রসরূপ সৃষ্টি করেন। অন্তর্গত witty শ্রষ্টা অভিজ্ঞতার বিষয়কে তাঁর মস্তিষ্কের জগতে টেনে নিয়ে তীক্ষ্ণ নিরপেক্ষ বিচার-দৃষ্টিতে প্রতিফলিত করে নতুন শিল্পরূপ দেন। তাই humour-এর হাসিকে বন্ধু সমতুল (friendly) বলা হয়েছে,—কিন্তু wit-এর হাসি নাকি সহানুভূতিহীন (unsympathetic)^৩—নিষ্ঠুর বল্ব না,—হৃদয় নৈর্যাত্তিক।

সুরেন্দ্রনাথ মজুমদার

এই ধরনের নির্বন্ধক আঙ্গিক আলোচনা নিরবধি হতে পারে। কিন্তু সৃষ্টির প্রত্যক্ষ ভূমিতে রূপ-চিন্তার সত্যরূপ যাচাই করে দেখলে তবেই তার সার্থকতা। এই প্রসঙ্গে প্রথমেই সন্দেশ স্বীকার করতে হয়, বাংলা হাসির গল্পের সার্থক আঙ্গি শিল্পী আঙ্গি বিশ্বস্তির অন্তরালে অপগত হতে চলেছেন,—সেই স্মরণীয় নাম সুরেন্দ্রনাথ মজুমদার (১৮৬৬-১৯৩১)। হয়ত রবীন্দ্র-বিরোধী ‘সাহিত্য’ পত্রিকার সঙ্গে যুক্ত থাকার দরুনই সুরেন্দ্রনাথের আশ্রয় সকল সৃষ্টি সমসাময়িক কালের হাতে প্রাপ্য মর্যাদা লাভে বঞ্চিত হয়েছে। এমনও হতে পারে যে, রবীন্দ্রনাথের প্রতিভা-পুষ্ট গুরুগম্ভীর সিরিয়াস গল্পের রচনা ও রচয়িতাদের গুণ এবং সংখ্যাগত উৎকর্ষ এই অ-সাহিত্য ব্যবসায়ী^৪ লেখকের প্রবর্তিত নতুন গল্পরসের প্রতি সমকালীন পাঠককে অবহিত হতে দেয়নি। তা হলেও নিঃসংশয়ে বলা যেতে পারে যে, পরশুরাম-কেন্দারনাথের রচিত হাস্যোজ্জ্বল বাংলা গল্পের আসরে নিজের পূর্বসূরীদের নিঃসংশয় আসনটি সুরেন্দ্রনাথ চিরপ্রাতিষ্ঠিত করে গেছেন,—অনেকের অজ্ঞাতে।

‘সাহিত্য’ পত্রিকাতে তাঁর অনেক গল্প প্রকাশিত হয়েছিল, এবং পরে ‘ছোট ছোট গল্প’ (১৩২২ সাল) ও ‘কর্মযোগের টীকা ও অন্যান্য গল্প’ (১৩২৩ সাল) নামে দুটি

৩। ব্রটব্য তদেব।

৪। সুরেন্দ্রনাথ ভেটুটি ম্যাজিস্ট্রেট ছিলেন। সংগীতেও তাঁর আগ্রহ ছিল, কণ্ঠ নাকি ছিল সুস্বাদ। রবীন্দ্রনাথও তাঁর গানের মুগ্ধ শ্রোতা ছিলেন। শংকরজ্যে কৈশোরে ভাগলপুরে সাহিত্য-চর্চা একদা উৎসাহ-দীপিত হয়েছিল। পরবর্তী পর্যায়ে বনফুল তাঁর জীবনের শ্রেষ্ঠাংশ জুড়ে সাহিত্য সাধনা করেছিলেন ভাগলপুর থেকেই। বাংলা সাহিত্যের সাধনায় ভাগলপুরের বাসিন্দা সুরেন্দ্রনাথ এই সব প্রচেষ্টার পূর্বসূরী।

সংকলনে কিছু কিছু গল্প প্রকাশিতও হয়েছিল। এই সব গল্পের অনেক কয়টিতেই হাসির উৎস অতি-উচ্ছ্বসিত নয়; বরং জীবনের বহু দর্শনজনিত এক আশ্চর্য মমতাবোধ ছড়িয়ে রয়েছে অনেক জায়গায়। শিশু তার অবোধ মনের মোহে অনেক নিরর্থ জটিলতা গড়ে তোলে, আর তার নিরসনের চেষ্টায় গলদ্বর্ষ হওয়ার খেলা খেলে;—যা তখন অপার বাৎসল্যে কৌতুক-স্নিগ্ধ দৃষ্টি দ্বিগুণ তাকিয়ে দেখেন নীরব স্মিতহাস্তে। সুরেন্দ্রনাথের বহু গল্পে শিল্পীর পক্ষ থেকে জননীর মমতায় ভরা এই মজার কৌতুক-হাসি বিচ্ছুরিত হয়েছে নায়ক-নায়িকার আপাত সিরিয়াস জীবন-স্রোতার প্রতি। সাহিত্যে হাসির একটি সর্ব-সাধারণ উপাদান হিসেবে মজার (fun) কথা উল্লেখ করা হয়েছে;—সুরেন্দ্রনাথের গল্পে এই fun-এর উজ্জল শোভাযাত্রা,—অথচ সর্বাত্মকই তাকে লম্বা বলা চলে না।

দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘দীক্ষা’, ‘গোলাপজাম’, অথবা ‘আত্মহত্যা’ গল্পের কথা বলা যেতে পারে। ‘গোলাপজাম’ গল্পের শুরু হয়েছে :—“ফুলশয্যার নিশি। গভীর, শান্ত ও স্নিগ্ধ। রাত্রি তিনটা বাজিয়া গিয়াছে। রজনীকান্ত তখনও জাগিয়া। নববধুর মুখের প্রথম কথা শুনিতে কে না জাগে? কত মধুর; কত আশার অঙ্কুর! কত ভবিষ্যৎবর্ষের প্রথম কাহিনী।

“কনকলতা কিন্তু বেজায় চুপ করিয়া পাড়িয়া আছে। স্বভাবসিদ্ধ সভ্যতার খাতিরে রজনীকান্ত প্রথমেই নীরবতা ভঙ্গ করিয়া জিজ্ঞাসা করিল, ‘কনক! তুমি কোন্ জিনিস সকলের চেয়ে খেতে ভালবাস?’

“কনকের ভয় হইয়াছিল, পাছে স্বামী কোনো শত্রু কথা জিজ্ঞাসা করে। প্রশ্নটা নিতান্ত সহজ দেখিয়া কনক সরিয়া আসিল। আবার ঈর্ষ ভয় পাইয়া কিরিয়া গেল। রজনী সাহস পাইয়া করম্পর্শ করিয়া আবার জিজ্ঞাসা করিল; ‘তুমি কি খেতে ভালবাস কনক?’

“বধু মুখ বাড়াইল, কিন্তু ভয়ে কথা বাহির হইল না। রজনী কানের কাছে মুখ লইয়া গিয়া বলিল,—‘বল না ভয় কি,—আমি কাহাকেও বলিব না।’

“কনকলতা অতি ধীরে একবার মাত্র বলিল,—‘গোলাপ জাম।’

“রজনীকান্ত আহ্লাদে মগ্ন হইয়া জীবন-সন্ধানরী প্রথম কথার অপূর্ব মাধুরী চিন্তা করিতে লাগিল। কথাটা তাহার বড় ভাল লাগিয়াছিল। ক্রমে ভাবিতে ভাবিতে হঠাৎ প্রথিত হইয়া গেল।”

প্রথম দেখায় মনে হয়, গল্পের ভিত্তি বুঝি রসিকতার (joke) ওপরে প্রতিষ্ঠিত! ফুলশয্যার প্রথম মিলন-রজনী সম্প্রতির কত আশা-ভাবনা, ভয়-উল্লাস-কম্পনের মদিরতায় আড়ষ্ট-উদ্বেল। এমন দিনে কিনা নবীন বর নববধুর মনের মণিকোঠায় গোপন গভীর

দৃষ্টি সঞ্চালন না করে জিজ্ঞেস করল, ‘কি খেতে ভাল লাগে।’ আর এমন খুল বেরসিকের মত প্রশ্নে নবীনা বধূ অভিমান-স্কন্ধ না হয়ে উৎফুল্ল হয়ে উঠল। কী বা সে ভাল লাগার জিনিস,—‘গোলাপজাম’!—সব কিছু মিলে গোটা গল্পটিতে একটি কৌতুক হাস্তর নাতিতীব্র পরিবেশ গড়ে ওঠে। কিন্তু সুরেন্দ্রনাথ এই সন্তা হাসির চটক দিয়ে গল্প শেষ করেন নি। প্রথম মুহূর্তের কৌতুক স্বর্ণ-পরে করুণা-ঘনতায় নিবিড় হয়ে আসে বুঝি,—

“উভয়েরই পক্ষে তাহা পূর্বস্মৃতি। কিন্তু কনকের পক্ষে তাহা ক্লেশবিজড়িত। বৈশাখের ঝড়ে প্রায় সাত বৎসর পূর্বে কনকলতার গোলাপ জামের গাছটি উত্থানে পড়িয়া গিয়াছিল। গাছটি তাহার মাতার স্মৃতিরোপিত। তাহার পরে কেহই সে গাছের কথা মুখে আনে নাই। আবার নূতন জীবনে নূতন অবলম্বন পাইয়া সেই পুরাতন স্মৃতি কনকের হৃদয়ে জাগরূক হইয়াছিল। বাঁচিয়া থাকিলে কনকের মাতার আজি কত স্মৃতির দিন হইত।

“রজনীকান্ত কিন্তু তাহা জানে না। তাহার বিলাসপুরের বৃহৎ উত্থানে গোলাপজামের চারা একটাও বাঁচে নাই। মনে মনে প্রতিজ্ঞা করিল, এবার গিয়াই আবার রোপণ করিব।”

অথচ এই গোলাপজামের চারা নিয়েই স্বামি-স্ত্রীর পরবর্তী জীবনে চিরবিচ্ছেদের বেদনা পুরাতন কাঁটার দ্বারের মত যন্ত্রণাত হইতে উঠলো। কনকলতা কলকাতার ধনি-কন্তা, রজনীকান্ত থাকে বিলাসপুরে,—কৃষিকাজ আর কলের বাগান তার পেণা, এবং নেশাও। বিশ্বের এক বছর পরে দাদা-বৌদিকে নিয়ে কনক হঠাৎ একদিন এল স্বামীর ঘরে, বিনা ধবরে এসে পড়ায় রজনী একটু বিব্রত হয়ে পড়ল;—আরো বিব্রত হল সকালেই যখন কনকলতা ক্ষেত-বাগান ঘুরে এসে জেগ ধরলো,—কিছুতেই এই বন-জঙ্গলের দেশে সে থাকবে না। কনক বড় জেদী আর অভিমানী; তার কথাই রইল। কিন্তু দাদা-বৌদি বিনোদ আর সরযু বেচারী রজনীকান্তের জন্ত ভাবে,—একমাত্র বোনের জন্তেও দুঃখ কম নয়; সংসারী হয়েও সে বিবাগিনী! দীর্ঘ আরো তিন বছর এমনি করে কেটে যায়,—রজনীকান্তের সঙ্গে বিনোদের পত্রালাপ চলে মাঝে মাঝে,—নিভাস্ত মামুলি বিষয়ে। দিনে দিনে কনকের অবস্থা আর দেখা যায় না,—বিনোদ রজনীকে আমন্ত্রণ করে পাঠায়। “কিন্তু রজনীও যেতর। তীব্র শোণিত, এবং অভিমানী।” কাজেই সেও প্রসঙ্গ এড়িয়ে যায়।

সরযুর এ-সব সত্য হয় না; মাথার দিবি দিয়ে চিঠি লিখেও রজনীর জবাব পায় না। তারপর এক ঘনশ্রাবণের দিনে সরযুর কাছে রজনীকান্তের জবাব আসে;—একটি টুকুর করে শুক ফুলপাতার সঙ্গে একগুচ্ছ গোলাপ জাম। চিঠিতে ধবর আসে, অমরকণ্টকের

পাহাড়ে রজনী শয্যাশায়ী। চার বছরের বড়ো বাঁচানো গোলাপজামের গাছে ফল ধরেছে প্রথম। সেই 'উত্তরাধিকারহীন জীবন-সম্পত্তি' পাঠিয়ে দিয়ে এবার তার শয্যাভ্রম। কনক আর সহিতে পারে না,—দাদা-বৌদিকে নিয়ে ছোটো দাক্ষিণাত্যে,—অমর পর্বতে। রজনী তখন বিকারে প্রলাপ বকছে।

এমন সময় “কনকের স্পর্শে রজনীর বিকার অন্তর্হিত হইয়াছে। অভিমানিনী গভীর স্বীয় করস্পর্শে আত্মজীবন ঢালিয়া দিয়াছিল। শত বনৌষধি ও শত ধনুস্তরীর মহিমা তাহার নিকট তুচ্ছ। রজনী সরস্বতী বলিল, ‘ভাই, তোমাদের কনক বড় গভীর মেয়ে।’

সরস্বতী। আগে সারিয়া উঠ, তবে শুনিব।

রজনী। না, অতাই বলিব। কথাটা বড় হাসির। ফুলশয্যার দিন আমি প্রতিজ্ঞা করিয়াছিলাম যে, আমি বিলাসপুরে আসিয়াই গোলাপজামের গাছ রোপণ করিব। সে প্রতিজ্ঞা মনে মনে। কনক বোধ হয়, মনের কথা বৃষ্টিতে পারে। তোমরা যখন আসিয়াছিলে, তখন কনক গোলাপজামের গাছ খুঁজিয়াছিল, কিন্তু সেটা অনেক দূর বনের মধ্যে; তাই পার নাই। ইহাই অভিমানের গোড়া।

সরস্বতী। তোমার কথা ভার বোধ হইতেছে।

রজনী। ক্রমেই লঘু হইবে। একটু জল খাব।

সরস্বতী। কনক দেবে। আর একটা কথা বলি, সে যে তিন বৎসর প্রায় অনশনে আছে তার মুখে একটু গোলাপজাম দিও।

রজনী। কি আশ্চর্য! তবে বাঁচিয়াছিল কি করিয়া?

সরস্বতী। কেবল অভিমানে এবং আত্মদানে।”

গল্পের এই গ্রন্থন এবং এই পরিসমাপ্তিকে লঘু চালের হাসির গল্প বলি কি করে! পূর্বের আলোচনায় দেখেছি, জীবনের প্রতি সহৃদয় ক্লান্ততার humour-এর স্নিগ্ধ হাসির উদ্ভব হয় অনেক সময়ে। এ-গল্পে শিল্পীর জীবনপ্রীতি কেবল সহৃদয় নয়, একান্ত অন্তরঙ্গ,—গভীর প্রেমাত্মকভাবে subtle। সে মৃদু-চেতনা অপরূপ সূক্ষ্মতার সঙ্গে ব্যঞ্জিত হয়েছে গল্পের সারা দেহে,—বিশেষ করে রজনীকান্তের চিঠির শেষ ছন্দে,—“বদি কলগুলি ভাল লাগে, তবে মনে করিও, আমার উহাই জীবন-সম্পত্তি, উত্তরাধিকারী কেহই নাই।”—আর সরস্বতীর শেষ কথায়;—কনকলতা বেঁচেছিল “কেবল অভিমানে এবং আত্মদানে।”

জীবন-মহিমার এই ভাব-চিন্তন যে-কোনো সিরিয়াস গল্পের পরম সম্পদ হতে পারত। হাসির গল্প লিখছেন বলে কোথাও সেই গভীরতাকে শিল্পী তরল হতে দেন নি। তবু

গল্পের সারাদেহে ছড়িয়ে আছে এক অদৃশ্য হাসির বিভা,—গল্প-শেষের মজার পরিণাম যে-হাসিকে ঠোঁটের কোণে স্থিত রেখায় আভাসিত করে তোলে। এ হাসি জীবনের কোনো অসংগতিকে কেন্দ্র করে গড়ে ওঠে নি; বরং গল্পের ভয়াবহ পরিণাম-সম্ভাবনাকে শিল্পী অক্লেশে সুখদ এবং হাস্যকর করে তুলতে পেরেছেন বলে। রঙ্গুনীকাস্ত-কনকের দীর্ঘ বর্ণিত বিরহ-কথাতেও তাপদাহ নেই কোথাও,—কারণ মমতাময় শিল্পী ত জানেন,—এ কোনো জীবন-সমস্তা নয়,—প্রাণ নিয়ে নর-নারীতে অভিমানের খেলা! তাঁর সংশয় নেই, এ খেলা শেষ হবে আনন্দে;—সেই স্বচ্ছ পরিণামবোধই গল্পদেহের অদৃশ্য হাসির আকর।

মজার গল্প, বা আরো স্পষ্ট করে বললে, খুশির গল্প হিশেবে ‘গোলাপজাম’ অববৃত্ত। কত তুচ্ছ উপলক্ষ্যে কত ভয়ানক জটিলতার যুটি হয়েছিল, গল্পশেষে একথা ভাবতে গিয়ে খুশির সঙ্গে হাসিও অনিবার্য হয়ে ওঠে।

‘দীক্ষা’ বা ‘আত্মহত্যা’ গল্পে খুশির চেয়ে মজার (fun) উপাধান বেশি। ভারতীয় গোঁড়ামির উপাসক এক প্রখ্যাত ইতিহাসের অধ্যাপক ও আপাত প্রভাচ্যাহুরাগিনী অপরাধ হৃন্দরী নাট্যকার পারম্পরিক প্রবল বৈরুপ্য কি করে পরিণামী মিলনের মজায় জমে উঠেছিল তারই গল্প ‘দীক্ষা’। প্রাচ্য-প্রভাচ্যের মিলনে নবজন্মের এক ইঙ্গিত প্রচ্ছন্ন রয়েছে,—তাতেই নাকি নায়ক কিরণচন্দ্র দীক্ষা পেয়েছিলেন নাট্যকা ইন্দুমতীর কাছ থেকে। এই দীক্ষা যে-আকারে (প্রতিপক্ষের সঙ্গে মুষ্টিযুদ্ধ) প্রতিকলিত হয়েছিল, তার হাস্যকরতা গল্পকে সার্থক humour-রসান্বিত করেছে।

‘আত্মহত্যা’ গল্পে বাল-বিধবা মালতী ভালবেসেছিল, পাশের বাড়ির ব্যারিস্টার প্রফুল্ল দত্তকে;—প্রফুল্ল মালতীর দাশা বিনয়চন্দ্রের ঘনিষ্ঠ বন্ধু, বৌদি কুমুদিনীর দূর সম্পর্কের আত্মীয়। এ-হেন প্রফুল্ল দত্ত খ্রীস্টান হয়ে মিস্ ডেভিস্-এর ‘পাশি পীড়ন’ করেছেন জেনে মালতী আত্মহত্যায় কৃতসংকল্প হল। একটি পত্রে নিজের মনের হা-হতাশ লিপিবদ্ধ করে মালতী পাশের বাড়িতে প্রফুল্ল-র শয্যাগৃহে ছুঁড়ে কেলল; ভাবল,—রাতি নটায় মিস্ ডেভিস্কে নিয়ে নববরিরীত প্রফুল্ল যখন এ গৃহে আসবে,—তখন ত সে পরলোকে। ছোট তাই-এর কাছ থেকে প্রেগ-এর শত্রু ঈদুর মারবার ওষুণ আর্সেনিক ত গোলাড করেই রেখেছে! পরিশেষে দেখা গেল মিস্ ডেভিস্কে নয়, মালতীকেই প্রফুল্ল দত্ত একান্ত ভালবেসেছিল। আর মালতীরও আত্মহত্যা করা হল না; তার ঘুমিয়ে পড়ার অবকাশে পোষা ময়না ‘আর্সেনিক’ মাখানো সন্দেশ সব কয়টা খেয়ে ফেলেছিল। কিন্তু সেও মরে নি,—কারণ আর্সেনিক বলে অবিনাশ মালতীকে যা দিয়েছিল সে ছিল তার ‘বংশী’ বস্তুময়ন। কার্বলিক অ্যাসিড্-এর প্রাবল্যে ময়না একটু ঝিমিয়ে পড়েছিল,—

ক্রমে সে সুস্থ হয়ে উঠলো,—যার মালতীর মানসিক অস্থখ চিরদিনের জন্তে নিরাময় হয়ে গেল প্রফুল্ল দত্ত-র সঙ্গে বিবাহের কল্যাণে। এ গল্পে কেবল মজা (fun) নয়, তার সঙ্গে রসিকতাও (joke) যুক্ত হয়েছে কিছু পরিমাণে।

হিউমার-এর একটি স্থানিষ্ঠ উপাদান হিসেবে fun-এর সঙ্গে joke-কেও অন্তর্ভুক্ত করা চলে,—বলেছেন বিশেষজ্ঞেরা।* fun-কে যদি ঘটনাবিত্যাসজ্জনিত ‘মজা’ বলে অভিহিত করি,—joke-কে বলতে হয় বর্ণনভঙ্গির রসিকতা। নিছক রসিকতাপূর্ণ বর্ণনা ও সিচুয়েশন-বিত্যাসের গুণে গল্প ‘অট’ না-হোক, স্পষ্ট হাস্য-সরস হয়ে উঠেছে,—এমন নিদর্শনও হুরেক্রনাথের রচনায় কম নেই। ‘বাজে খরচ’ গল্পটি এর উৎকৃষ্ট উদাহরণ :—
“পঞ্চত্রিংশ বৎসর বয়সে হরিহর চট্টোপাধ্যায়ের অজীর্ণ রোগ হয়। এক বৎসরের পর অল্প বৎসর ভেড়ার পালের মত একে একে চলিয়া গেল, কিন্তু চাটুর্ষের অজীর্ণ রোগ সারিল না।

“চল্লিশের কোঠায় পদার্পণ করিয়া চাটুর্ষে বৃষ্টিতে পারিলেন যে, বাজে খরচই অজীর্ণ রোগের কারণ।

“কিন্তু একথা কাহাকেও বলিলেন না।

“কোনো গৃহ সত্য হৃদয়ঙ্গম হইলে, লাবণ্যরীরে একটা লক্ষণ প্রকাশ পায়। হরিহরেরও তাহাই ঘটিল। অর্থাৎ হরিহর সামান্য কারণেই চটিতে লাগিলেন।”

গল্পের এই সূচনা-অংশেই রসিকতাপূর্ণ বাগ্ভঙ্গি হাস্যরসের সম্ভাবনাকে ঘন-নিবিষ্ট করে তুলেছে। তারপরে এই বর্ণনার সঙ্গে জোট পাকিয়েছে একের পর এক হাস্যকর সিচুয়েশন, যার টানা-পোড়েনে অবশেষে গজিকা বাবদ ‘বাজে খরচ’ প্রসাদাৎ কেবল অজীর্ণ ই নয় চাটুর্ষের প্রেগ-বিভীষিকা থেকেও মুক্তির আশ্বস্তিপূর্ণ বার্তা ঘোষণায় গল্পের সমাপ্তি হয়েছে। কলে “বিনোদ ও চাটুর্ষে উভয়েই স্বীকার করিতে বাধ্য হইলেন যে, জীবন-ধারণার্থ বাজে খরচ অস্বাভাবিক অশেফাও অধিক আবশ্যক।” চরিত্র ও পরিবেশের কৌতুককর বিস্তারের সঙ্গে রস-ভাংপর্ষপূর্ণ বাগ্ভঙ্গি গল্পটিকে পরিস্ফুট সহাসতায় প্রসন্ন করে তুলেছে।

কেবল চরিত্র ও পরিবেশের অসংগতি প্রদর্শন নয়, সেই সঙ্গে সমুচিত বাগ্ভঙ্গি-বিদগ্ধতাও সার্থক হাস্যরসের এক সমুচিত উপাদান। বাগ্ভঙ্গির এই মূল্যায়ান হাস্যকর সিচুয়েশনকে স্ফুটতর হাসির আকর করে তোলে। এ-রকমের একটি সার্থক নিদর্শন ‘যেহেতু ও সেহেতু’ গল্প। গল্পটির দ্বিতীয় অঙ্কচ্ছেদ থেকে ‘যেহেতু সেহেতু’-র খেলা শুরু

হয়েছে,—‘যেহেতু বিবাহ করিলে প্রায় পুত্রকণ্ঠা জন্মিয়া থাকে, অতএব দীন্তর পিতার ভাগ্যে দীহু জন্মিয়াছিল। এবং সেহেতু দীহুর মাতার পুত্রসাধ মিটিয়াছিল। অতএব দ্বীর আহ্লাদ দেখিয়া দীহুর পিতাও অপরাধ পরিতোষ লাভ করিয়াছিলেন।’

সারাটি গল্পের সিচুয়েশন বর্ণনায় লেখক এই ‘যেহেতু-সেহেতু’ এবং ‘অতএব’-এর পরস্পরায় (sequence) বাক্য বিভাগ করেছেন। সাধারণভাবে আতিশয্যের দরুন এই শৌনঃপুনিকতা এক্ষেত্রে ভাঁড়ামিতে পরিণত হতে পারত। কিন্তু এখানে লেখক আশ্চর্য পরিমিতিবোধের পরিচয় দিয়েছেন। অর্থাৎ কথার বিশেষ ভঙ্গির সঙ্গে সিচুয়েশন ও চরিত্রের অসংগতি পরস্পরাকে এমনভাবে গেঁথেছেন, যাতে গল্পের উপভোগ্যতা হ্রাস না পেয়ে বরং গাঢ় হয়েছে। সৌমিত্যার্থে এই প্রকাশ-রীতিকে witty বলা যেতে পারে।

এ পর্যন্ত আলোচনায় বোঝা গেছে, হুরেক্তনাথের স্বজনধর্মের সহজ প্রবণতা ছিল ব্রিদ্ধ humour-এর প্রতি ;—তার মত মমতা-ঘনিষ্ঠ জীবন-রসিকের পক্ষে satire প্রকৃতি-বিরুদ্ধ ;—আর আলোচ্য রচনায় শলীতে মস্তিষ্কের চেয়ে হৃদয়ের আবেদন বেশি বলে wit-এর খেলাও তার পক্ষে স্বাভাবিক নয়। কিন্তু আগেই বলেছি, wit আর humour-এর সৌম্যরেখা অত্যন্ত সূক্ষ্ম,—এমন কি অস্পষ্ট। কলে humour-এর সঙ্গে প্রচ্ছন্ন wit-এর মিশ্রণে এক বিশিষ্ট স্বাদুভার সৃষ্টি হওয়া সম্ভব। ‘যেহেতু ও সেহেতু’র চেয়েও এই স্বাদু-মিশ্রতা স্ফুটনর হয়েছে ‘কর্মযোগ’ নামক গল্পে। পারিবারিক বিষয়-বাটোয়ারার এক মোকদ্দমা-বুদ্ধকে কুকক্ষেত্র-যুদ্ধের প্রেক্ষাপটে উপস্থিত করে গীতার কর্মযোগের পরিভাষায় ব্যাখ্যা করা হয়েছে। এই অসংগতি নিছক humour-এর কল্যাণে যতটুকু মোটা হাসিকে উচ্ছল করে তুলতে পারত,—হাসির ততখানি উৎসেলতা নেই এ গল্পে,—witty উপস্থাপনের কল্যাণে humour-এর সম্ভাব্য অট্টহাসি ফলাকুশলতা-ব্রিদ্ধ স্থিত হাসিতে পরিণত হয়েছে।

কল কথা, বিচিত্র স্বাদুভার সমৃদ্ধ জীবনের প্রতি কৃতজ্ঞ সহনয়তাপ্রবণ মমতাময় শিল্পী হুরেক্তনাথের হাস্য-রস গল্প রচনার শ্রেষ্ঠ উপাদান ছিল humour, —বিচ্ছাদের কৌশলগুণে একই humour নাম গল্পে নাম রূপ ধরেছে। এদিক থেকে বর্তমান কালের পাঠকের কাছে লেখকের পুনরায় পরিচিত হবার বলিষ্ঠ দাবি অনস্বীকার্য।

কেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়

কেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়কে (১৮৬৩-১৯৪৯) হাসির গল্পের শিল্পী বললে লেখকের যথার্থ পরিচয় হয় না,—তার গল্পের মৌলিক আবেদন সহজ জীবনরসে ব্রিদ্ধ। তার

‘ধাকো’ গল্প প্রসঙ্গে ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ‘sublime’ কথাটি ব্যবহার করেছেন।^৩ কেলারনাথের গল্প যেখানে স্বার্থ রসোত্তীর্ণ, সেখানে তা আর ঠিক humorous নেই,—প্রায়ই sublime হয়ে উঠেছে। আসলে সচেতনভাবে হাস্যরস সৃষ্টি লেখকের অধিকাংশ গল্পেরই উদ্দেশ্যমূল্য ছিল কি না সে বিষয়ে সংশয় জাগে। ‘৫৬।৫৭ বৎসর বয়সে’ কেলারনাথ দ্বিতীয় পর্যায় সাহিত্য সাধনায় ব্রতী হন,—প্রথম পর্যায় ঘটনাবলুল হলেও, খুব স্বল্পস্থায়ী হয়েছিল।^৪ গল্প লেখার শুরু দ্বিতীয়-পর্যায় থেকে। ততদিনে কলকাতার প্রান্তবাসী ‘ডেলিপ্যাসেঞ্জার’ কেরানি-সমাজ, আর পশ্চিম ভারতের প্রবাসী বাঙালি চাকুরিজীবী সমাজের সঙ্গে তাঁর দীর্ঘ দিনের-পরিচয় অল্পশ্রু বিচিত্রতায় বর্ণিত হয়ে উঠেছে। বার্ষিক্যের উপাস্তে পৌঁছে সেই অপগত জীবনের প্রতি মমতাবোধ স্নিগ্ধ করণায় অন্তরে নিবিড় হয়েছিল। জীবনের সেই দরদ-ভরা অভিজ্ঞতাকে সহৃদয়তার বিচিত্র বর্ণে রঞ্জিত করে শিল্পী এক কৌতুক-কারণাধন রূপ দিয়েছেন। সে গল্পে কৌতুক যতটুকু রয়েছে,—আসলে সে কেলে-আসা জীবনের প্রতি অভীতস্মৃতির সৌরভে সমৃদ্ধ ‘লাল মশায়ের’ কৌতুক; কৌতুকের চেয়ে নিবিড় যে বেদনা, সারাজীবনের দুঃখ-ব্যথাভুর হৃদয়-সমুদ্র ময়ন করে তার জন্ম। এদিক থেকে কেলারনাথ এক মধুস্বাদী বিগত জীবনের সত্য-সুন্দর বাণীধর। যে-জীবনের কথা তিনি বলেছেন, তার একটি মিজম message ছিল; গল্পের মাধ্যমে সেই বাণীকে অংশস্থিত প্রতিষ্ঠা দিয়ে তবেই তিনি গল্প-বলার হাত থেকে ছুটি নিতে পেরেছেন। গল্পে বিবৃত জীবনের সঙ্গে সূক্ষ্ম জীবন-বাণীর এই হরগৌরী সম্মিলন সুখ-দুঃখের প্রাধান্ত-নিবিণেয়ে তাঁর সকল সার্থক গল্পকে এক অনির্বচনীয় স্বাভূতভাৱে ভরে তুলেছে, যাকে কেবল sublime বলা চলে,—বলা চলে জীবন-রস-স্নিগ্ধ গল্প।

তাই বলে শরৎচন্দ্রের মত কোনো বিশেষ উদ্দেশ্য প্রতিপাদনের জন্য কেলারনাথ গল্প রচনার লেখনী ধরেননি কখনো। তাঁর সৃষ্টির গহনে অনতি-উচ্চারিত যে জীবন-বাণী অন্তর্লীন হয়ে আছে, সে ছিল শিল্পীর চোখে-দেখা জীবনেরই এক অপরিচ্ছেদ্য মহৎ সম্পদ। মধ্যবিত্ত বাঙালি-জীবন-ধর্মের সেই লোভনীয় স্বর্গলোক থেকে আজ আমরা চির নির্বাসিত। তাই এর পরিচয় সবিশেষ অল্পস্থাবনের যোগ্য।

একালে আমরা জীবন ধারণ করি, কেবল ব্যক্তিগতভাবে বেঁচে থাকবার উদ্দেশ্যে। একথা ভেবে আত্মল্লাঘাও বোধ করি যে, আধুনিক জীবন আগের তুলনায় অনেক ভাঙল হয়েছে,—আধুনিক জীবনযাত্রা ধরেছে এক দুঃসাধ্য দুরাঘাত পদ্ধতির রূপ। তাই জীবন

৩। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—‘বঙ্গসাহিত্যে উপদ্রবের ধারা’ (ঐ)।

৭। ডঃ ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়—‘সাহিত্যসাধকচরিত্রাবলী’—সংখ্যা ৭৬, লেখকের আত্মকথা।

ধারণের জগ্রে অধুনা আমাদের সংগ্রাম নিরবচ্ছিন্ন অতঙ্গ হয়েছে। অথচ এই জীবন-সংগ্রামের একমাত্র motto হচ্ছে নিছক দৈহিক উপায়ে টিকে থাকা,—যাকে গালভরা নাম দেওয়া হয়েছে ‘struggle for existence.’ কত প্রাণান্ত প্রয়াসের কত অক্লিষ্ট কলশ্রুতির হাতকরতা নিয়ে আমাদের জীবনযাত্রা বন্টার জলে শ্রোতের মত কুটিল আবর্তে ছুটে চলেছে, সে খেয়াল করবার অবকাশ নেই একালের সভ্য পৃথিবীর। কিন্তু উনিশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধের যে জীবনভূমিতে কেন্দ্রনাথ জাত এবং প্রায় অর্ধজীবন পরিবর্তিত হয়েছিলেন, বাংলা দেশের সেই মধ্যবিত্ত সমাজ-জীবনের এক পরম গৌরবময় কলশ্রুতি ঘোষণা করেছিল। টিকে থাকার জৈব প্রয়োজনকে হ্রস্ব করে জীবনের এক মহত্তর মানবিক মূল্যবোধের প্রতিষ্ঠা করেছিল ;—সে জীবনের motto ছিল ‘plain living and high thinking.’ জীবনের দাবিতে টিকে থাকার প্রয়োজন অনস্বীকার্য ; অর্থাৎ টিকে থাকতে না পারলে জীবনেরই ত মৃত্যু ! কিন্তু সে-কালের মূল্যবোধ কেবল টিকে থাকার বেদীতলে জীবনের চরম অঞ্জলি সমর্পণ করে বসে থাকেনি ;—যে জীবনে টিকে থাকতেই হবে, মহার্ঘ্য মূল্যের বিনিময়ে তাকে মানুষের বাসযোগ্য করে তোলার স্বেচ্ছাব্রতও গ্রহণ করেছিল। কলে, আত্মপ্রসার ও আত্মদানের এক উন্নত আদর্শলোকে ছিল সে-যুগের আপামর মধ্যবিত্ত সামাজিকের সহজ-বিচরণ। সে জীবনে ‘সকলের তরে সকলে আমরা’ না-ও যদি হয়, তবু ‘প্রত্যেকে আমরা প্রত্যেকের তরে’—এই জীবন-নীতি ছিল প্রায় সর্বসাধারণ। কেন্দ্রনাথের গল্পে মানুষের উপযোগী জীবন যাপনের সেই গৌরবময় ঐতিহ্যের স্মৃতি কোন দূরগত জগৎ থেকে ভেসে আসা অনির্বচনীয় জীবনরসের স্রষ্টা করে ;—হাসি-অশ্রু নির্বিশেষে এইটুকুই তাঁর গল্পের শ্রেষ্ঠ রস-উপাদান।

বেছে বেছে ‘ধন্য’ গল্পটির কথাই বলব প্রথমে। ‘মানুষ মানুষের কি করেছে ?’ এই অস্বস্তীময় জিজ্ঞাসার করুণ-মধুর দুটি উত্তর এক বৃন্তে দুটি ফোটা-ফুলের সৌন্দর্য নিয়ে ধরা দিয়েছে এই গল্পের কাহিনীতে। ধন্য-র চরিত্র-কল্পনায় আদিম-স্বভাবের উদাত্ততাও যেন মূর্তি ধরেছে। একালের জীবনের পরিভাষায় ধন্য একটি নির্ভয় জলদস্যু,—বর্বর, ভয়ানক ! কিন্তু কেন্দ্রনাথের কালের মরমী জিজ্ঞাসা,—‘কে তাকে এমন করলে ?’ ধন্য নিজেই এ জিজ্ঞাসার জবাব দিয়েছে,—‘কত বড় ঘা মেরে মানুষ আমাদের এমন বানিয়েছে তা যে ভুলতে পারি না !’ “...যেদিন গদিতে ডেকে নে ো ভাইটেকে চটা টাকার জন্তে বাঁশ ভলে মারলে। ঐঃ ! তখন তো এমন ছিলুম না, কেবল হাত জোড় করেছিলুম ; পায়ে ধরেছিলুম। কি ভুলই করেছিলুম, মরেছিলুম রে !”

দরিদ্র অস্পৃশ্য শ্রমজীবীর ছেলে ধন্য, চ’টা টাকা দার করে শোধ করতে পারেনি ; তাই মানুষের রক্ত থেকে ধনীর কাছারিতে নিয়ে গিয়ে বুকে বাঁশ ভলে হত্যা করা

হয়েছিল শাদুল-প্রতিম ভাইকে তার। পরবর্তী জীবনে এ জালা ভুলতে পারেনি ধম্মা ;—গভীর রাত পর্যন্ত গভীর ওপরে ধনী যাত্রী নৌকা লুঠন ও হত্যা হল তার বাকি জীবনের জীবিকা। অর্থ তাতে কম উপার্জিত হত না ; আর সেই সঙ্গে ধনী ভক্ত সমাজের শ্রদ্ধা না হোক, ভয়টুকু সে আদায় করতে পেরেছিল ঠিকই। তবু তৃপ্তি নেই ধম্মার,—চির অশান্ত সে !

সেকালের বাংলাদেশে মরলোকে স্বর্গ নেমে এসেছিল, এমন কথা বলবার উপায় নেই। কোনো কালেই তা আসে না। চিরকালের মত সেদিনও মানুষ-পশুর অকথ্য নির্ধাতনে অমানুষের পথ ধরেছে মানুষ ;—ধম্মা-র জীবনেও তাই ঘটেছিল। কিন্তু কেবল ঈর্ষা-দারিদ্র্য, ক্রুরতা-প্রতিহিংসা স্বার্থবুদ্ধি নিয়েই বাঁচে না মানুষ। এ-সব অন্ধকার নরকে আসলে তার আত্মার মৃত্যু। প্রীতি, সহনশ্রুতি, ভালবাসার মধ্যেই মানব প্রাণের আবাস এবং পরিবর্ধন। মৃত্যুর হাত ধরে নরক-পথের যাত্রী ধম্মা আবার অপার আলোর চরিতার্থতাভরা জগতে কিরে আসতে পেরেছিল,—কেবল সেকালের জীবন-মূল্যবোধের সহজ হৃদয়তার কল্যাণে। কেবল দান বা কেবল গ্রহণে প্রেমের পূর্ণতা নেই,—তার একমাত্র লক্ষ্য “দিবে আর নিবে, মিলাবে মিলিবে, যাবে না কিরে।”—সেই দেওয়া-নেওয়ার সদাশ্রুতে দিনে দিনে সঞ্জীবিত, বিগলিত হতে পেরেছিল ধম্মার পাষণ-হয়ে-যাওয়া নিষ্ঠুর প্রাণ।

‘ছোটলোক’ (?) দরিদ্র জলদস্যু ধম্মার জীবনে বিধাতার দান প্রেমের অফুরন্ত ঋণাধারা কাজলা,—তার ভয়ঙ্করত্বের অসহায় বালিকা-বধূ। তার সঙ্গে এসে যুক্ত হয়েছে চাটুজ্জ্বলের ছোটবেী শিবানী দেবীর প্রতি পারম্পরিক শ্রদ্ধা-ভক্তি-বাৎসল্যের পূণ্যধারা। অল্প বয়সে হঠাৎ বিধবা হয়েছিলেন কাকীমা ;—ভাস্কর-জা-ননদেরা নিগ্রহের চূড়ান্ত করে’ছিল, তার ওপরে হঠাৎ হল ‘মায়ের দম্মা’,—জাত বসন্ত। শিবানী দেবীর বাঁচবার উপায় ছিল না ;—তার আগে মরত কোলের মেয়েটি,—মথুরা। কাজলা গিয়ে মথুরাকে কোলে নিল, মথুরা বাঁচল,—কাকীমাও সেরে উঠলেন। সেই থেকে শিবানী দেবী ধম্মা আর কাজলার কাকীমা ;—ওদুটি তাঁর অপভাবৎ ;—মথুরারও বাড়ী।

দিনে দিনে শিবানী দেবী সর্বস্বান্ত হয়েছেন,—তাঁর বৈধব্যের তেরটি বছর অতিবাহিত হয়েছে। মথুরাও বড় হয়েছে, কিন্তু বিয়ের কোনো উপায় নেই। এদিকে ধম্মার ঘরে প্রয়োজনের অধিক সম্পদ সঞ্চিত হয়েছে। কিন্তু কাকীমাদের দিন কাটে উপবাসে ;—ছেঁড়া কাপড়ে লজ্জা নিবারণ করে মথুরা বাইরে যেতে পারে না। অথচ ধম্মা আর কাজলার সর্বস্বই যে কাকীমা আর দিদিমণির জন্তে। কিন্তু কাকীমা কিছুতেই ধম্মার পাণের পরস্পর স্পর্শ করবেন না। কাকীমার কথা তুলে কাজলা উষেজিত করতে চায়

স্বামীকে ; তাকে মৃত্যুপথ থেকে প্রত্যাবৃত্ত করাত চার কাকীমার হৃৎ-বৈরাগ্যের কথা শুনিবে। অবশেষে কাকীমা সহজে মুখ তুলে আর চাইতেও পারেন না ধর্ম্মার প্রতি। শ্রীর কাছে সব কথা শোনে ধর্ম্মা ; অভিমানে, নৈরাশ্রে, আক্রোশে হতবুদ্ধি হয়ে থাকে। কখনো রাগে ফোলে,—কাকীমাও তাকে ঘৃণা করেন ; কখনো ভাবে কাকীমার অনভীপ্ত তত্ত্বের জীবন-পথ পরিহার করবে। কখনো আবার হতাশায় বিনুত হয়ে পড়ে। অবশেষে কাকীমাকেও ছুটে আসতে হয়,—নিজের মনের কথা বুঝিয়ে না বলে নিজের কাছেও মুক্তি নেই যে তাঁর,—“আমার ঐশ্বর্য্য যে তোরা,—তোরা যে আমার ভগবানের লেওয়া সামগ্রী, আমি কার ভরসায় তেরো বছর কাটালাম ধর্ম্মদাস ? পাছে কোনদিন কি ঘটে—তোর কিছু দেখতে হয়, তোকে ধোয়াতে হয়, তাই না তোর ওপর এমনি পাষাণীর মত কঠিন ব্যবহার করে এসেছি। এই ভাবনা এই তেরো বছর বয়ে আসছি ! রাতে কান্নার সাড়া পেলে, কি একটু শখ হলে বুকটা ধড়াস করে ওঠে, সমস্ত শরীর হিম হয়ে যায়। আমার সব পুজো-আফিকই মিছে রে ধর্ম্মদাস ! তোর স্মৃতি, তোর মঙ্গলই চেয়ে এসেছি। কেবল তোর পয়সাটি ছুঁইনি,—পুণ্যের জন্তে নয় ধর্ম্মদাস। যদি তাতে তোর মনে লাগে—তুই ও-কাজটি ছাড়িস।

“যে মথুরা ভোদেবই, কেবল বিইয়েছিলুম আমি, তোর লেওয়া কাপড় তাকে পরতে দিইনি। এত বড় শক্ত সাজা অতি-বড় শত্রুরেও দিতে পারত না। আমি কিন্তু সেই সাজাই তোকে দিয়েছি, আর নিজে তা নিষেছি—দিনরাত। মেয়েমানুষ, ও ছাড়া আর আমার উপায়ও ছিল না, ভেবেও কিছু পাই নি।”

কাকীমার কথা শুনে “সকলে নীরব। সহসা—

আচ্ছা পায়ের ধুলো দাও তো মা, গন্ধান্নান করে আসি। কাজলি ! এসেই তাত চাই, বিদে লেগেছে।”

“যেন সে মানুষ নয়। কাজলার সঙ্গে চোখোচোখি হতেই দুজনের চোখের নির্মল হান্তের উজ্জল রেখাপাত।

“ধর্ম্মা গামছা খানা টেনে নিয়ে নাইতে চলে গেল।”

গল্প এখানে শেষ হইনি, যদিও তা হলে সার্থক একটি ছোটগল্পের সমাপ্তি সে পেতে পারত। কিন্তু আত্মিকের লোভে জীবনের দাবিকে অধঃসম্পূর্ণ করে রাখতে পারেননি কেদারনাথ। সেদিন থেকে এক কথায় সারাজীবনের যন্ত্রণাপহারী নেশা ছেড়ে দিলে- ধর্ম্মা,—সংগে উপার্জনের জন্তে প্রাণপাত করতে লাগল। তারপর ভাগ্যের এমনই খেলা, ডাকাত ‘ধর্ম্মদাস’ সদলে চল গ্রামের জমিদারের প্রাণরক্ষক,—একদল তত্ত্বাবধর ডাকাতের হাত থেকে পুত্রের নৌকো শুদ্ধ কর্তার প্রাণ উদ্ধার করল সে।

জমিদার প্রাণপাতের ধ্বশোধ করতে চান সর্বশেষ দিবে; ধন্যদাস কিন্তু কিছুই চায় না। অবশেষে অনেক সাধাসাধনার পরে প্রার্থনা করলে জমিদার যেন ‘মথুরা দ্বিধি’র একটা ভাল বিয়ে দিয়ে দেন। কিন্তু তার প্রার্থনার কথা যেন গোপন রাখা হয়।

তাই হল;—জমিদারের একমাত্র উপযুক্ত পুত্রের সঙ্গে মথুরার বিয়ে হয়ে গেল,— এমন অঘটন ঘটলো কী করে,—ভাবতে গিয়ে গ্রামের সশাই অবাক।

এ-যেন কোনো না-জানা দেশের এক স্বপনপুরীর রূপকথা। ব্রাহ্মণের ঘরের নিষ্ঠাবত্তা বিধবা; প্রাণপাত সংঘম-ব্রতের পরিবর্তে পুণ্য কামনা করেন না; দরিদ্র ‘ছোটলোক’ নরসিংতার দুশ্রুতি মোচন হোক—দীর্ঘ তেরো বছরের পূজার্নার এই একমাত্র ধ্যান,—একমাত্র প্রার্থনা তাঁর। নিজের পেটের মেয়ের মঙ্গলকামনাও তাঁর কাছে তুচ্ছ। আর ধন্যদাস!—কাকীমার এক কথায় জীবিকার চিরকালের পথটিই কেবল ছেড়ে দিলে না;—সংপথে যখন জীবনের শ্রেষ্ঠ সম্পদ করায়ত্ত হতে পারত, তখনো মথুরাদ্বিধির কল্যাণ ছাড়া আর কিছুই তার কাম্য নেই। এ-কালে ‘টিকে থাকবার জন্তেই জীবন সংগ্রাম’ যে-জীবনের একমাত্র আদর্শ,—তার কাছে নূতন জীবন-মূল্যের এ মহিমাবাণী দুর্বোধ্য হওয়া স্বাভাবিক,—এ রহস্তের ব্যারোদ্যাটন আমাদের কাল করবে কি করে।

কিন্তু যে হুণ্ডে যে ভাষায় কেদারনাথ কথা বলেছেন, তাতে গল্পের মুকুরে সেকালের জীবন ছবির মত প্রত্যক্ষ স্পষ্টতা নিয়ে দেখা দিয়েছে,—একে অস্বীকার করবার, এড়িয়ে যাবার উপায় নেই। লেখকের প্রথম গল্প-সংকলন ‘আমরা কি ও কে’-র পরিচয় গ্রন্থকে ‘লিপি-চিত্র’ কথাটি আখ্যা-পত্রে ব্যবহৃত হয়েছে। ‘কবলুতি’ গল্প সংকলনেও এই পরিচিতি পুনরুন্নিষিত হয়েছে। আসলে কেদারনাথের প্রায় সব গল্পই লিপি-চিত্র বা চোখে-দখা জীবনের জীবন-রসায়িত নক্সা-ছবি। ছোটগল্প পুরো না হোক, আকারে ছোটগল্প হিসেবে যে কয়টি লেখা উৎকৃষ্ট,—‘ধন্য’ তাদের মধ্যে একটি;—এখানেও গল্পের জীবনকে ছবির মত স্পষ্ট করে আঁকবার সাধনা সার্থক হয়েছে। আর এ-চেষ্টায় লেখকের ভাষা-শৈলীও অনেকখানি সহায়তা করেছে।

যেমন গল্পের theme, তেমনি কেদারনাথের গল্পের ভাষাতেও বর্ণিতব্য জীবন যেন নিজে থেকে কথা বলে উঠেছে আগে বলেছি, কলকাতার প্রাস্তরী পল্ল-বাংলা আর চাকুরি-জীবী প্রবাসী বড়ালির সেকালের জীবন ছিল তাঁর গল্পের উপজীব্য। এদের সঙ্গে লেখকের আত্মার যোগ ছিল দীর্ঘকালের সেই জীবনযাত্রার স্বার্থ স্বাদ যেমন আত্মার গভীরে উপভোগ করেছেন,— তেমনি তাৎ বহুদল কণ-স্বভাবকেও প্রোথিত করেছিলেন চেতনার মূলে। স্বজনভূমি ও শ্রমীর ভাব-চিন্তার এই আয়ুল

একাগ্রতা কেদারনাথের লেখনীর মুখ দিয়ে জীবনের কথাকে প্রকাশিত করেছে। কলে যে অঞ্চলের গল্প, তার আঞ্চলিক ভাষা-প্রকৃতি আমূল উৎপাটিত হয়ে প্রোধিত হয়েছে গল্পের রস-কেন্দ্রের গভীরে। ওপরে উদ্ধৃত কাকীমার উক্তির মধ্য দিয়ে সেকালের বঙ্গপন্নীর একটি অটুট সম্পূর্ণ ‘কাকীমা’ যেন রূপ ধরেছেন বাণীর রেখায় রেখায়। তেমনি, প্রবাসী বাঙালির জীবন-কথায় ইঙ্গ-বঙ্গ বিমিশ্র ভাষার ব্যবহার আরো বহু গল্পকে ছবির স্পষ্টতা দিয়েছে :—কথার পথ বেয়ে চরিত্রকে করে তুলেছে মূর্তিমন্ত। লিপির মাধ্যমে গল্পে জীবনের ছবি এঁকেছেন কেদারনাথ।

‘ধম্মা’ গল্পটির নামেই এ-সত্যের প্রকাশ! শুধু তাই নয়, এ-গল্পে দেহবল-ভূয়িষ্ঠ আদম্য মানুষের একটি অশৃঙ্খলিত অবাধে-মুক্ত মূর্তি যেন প্রকাশিত হয়েছে,—ধম্মার চরিত্রে। তার ক্রোধ, অভিমান, উৎসাহ-বেদনা, সব কিছুতেই আদম্যতার এক epic-ধর্মী হিংস্র-উদাত্ততা রয়েছে। কাকীমার হৃদয়-শক্তির দৃঢ়তাও যেন কালো পাথরে গড়া মূর্তির মত কঠিন,—অনমনীয়। ঘটনাস্রোতের ভয়াবহ অপ্রত্যাশিত গতি, চরিত্র-প্রবাহের কাঠিন্য এবং বৈচিত্র্য, পরিণতির দৃঢ়-অমোঘ মহিমা, সবকিছু মিলে গল্পটির দেহ ঘিরে যেন epic স্বভাব বিচ্ছুরিত হয়েছে।

অত দৃঢ়-ভিত্তিক না হলেও, ‘ধাকো’ গল্পটিতেও জীবন-রসের এই অনির্বচনীয় স্নিগ্ধতা রয়েছে। ‘নেউকি’ বাড়ির গৃহিণী,—নিয়বিস্ত কেরানীদের ঘরে ঘরে প্রয়োজনের দুর্লভ সেবা ও সহযোগিতা সরবরাহ করে ক্ষিরভেন। তাঁর বেশ, আচরণ, ব্যক্ততা—কোনো কিছু থেকেই একটি ব্যবসায়িনী সেবিকা-র ছাড়া আর কিছু তাঁকে মনে করবার উপায় ছিল না,—নামটিও প্রচলিত হয়েছিল তেমনি,—‘ধাকো’। অশচ নিয়োগী-কর্তা এক-পুরুষে এত ধন সঞ্চয় করেছিলেন যে, গ্রামের শ্রেষ্ঠ ধনীদেব মধ্যে তিনি একজন বলে পরিগণিত হয়েছিলেন। তাহলেও নিরতিমান, সর্বসেবা-ব্রতী এই নিয়োগীর মধ্যে অর্থের উত্তাপ প্রকাশ পায়নি কোনো দিন। বাড়িতে দান-ধর্মের সদাব্রত ;—একটি বিভীষণ পর্বস্তর থেকে বিভীষণ হলে কর্তার মুখে অন্ন রুচত না। তিনি বলতেন,—“আমি মুখ-চু চাষা, এই গ্রামেই মূড়ি মূড়কি বেচেছি। এ ধন-দৌলত ‘মা’-র, আমি মজুর। কার ভাগ্যে এ-সব আসে, আর কাদের জন্তে তিনি দেন, তা জানি না। এতে সবারই অধিকার আছে। এ বাড়িতে যারা আশ্রয় নিয়েছে, তাদের তাড়াবার অধিকার কারুর নেই।” অশচ সমাজের উচ্চবর্ণের পংক্তির অনেক তলায় ছিল এই ‘নেউকি’-র আসন। ‘নীচুজাত’, অনেক সম্পদের অধিকারী হয়েও নীচুর মত সকলের সেবা করেছেন,—জীবনের গগনচুম্বী আলোর উদ্ভাস ঝটেছে নিম্নভূমি থেকে। প্রোচা ধাকো-কে দেখে কবিশ্বপ্ৰার্থী রামস্বায় মুগ্ধ কণ্ঠে বলেছিলেন,—“ঘোমটার আড়ালে—বর্ণে বর্ণে সিন্দুরে

হঠাৎ যেন আঁচল ঢাকা প্রদীপ দেখলুম।” জাতি-ভেদের কালো আঁচলে ঢাকা সমগ্র সমাজের কল্যাণ-প্রদীপ রূপে জেগে উঠেছিল নিয়োগী পরিবার।

কোজাগরী পুর্ণিমার রাত্রে সিদ্ধ সাধক লক্ষ্মীপূজা করে গৃহলক্ষ্মীকে দেবীর কাছে বর প্রার্থনা করতে আহ্বান জানানেন ; দেবী তখন স-শক্তিতে আবির্ভূতা, যা চাওয়া যাবে, তাই মিলবে ;—অতএব ভেবে-চিন্তে যেন সবচেয়ে দুর্মূল্য, সবচেয়ে বাঞ্ছিত কামাটি প্রার্থনা করা হয়। থাকো কিন্তু শোনামাত্রই প্রণাম করে প্রার্থনাটি নিবেদন করলে,—“মেয়েদের, বিশেষ করে মায়েদের যা সবার বড় কামনা।” পুরোহিতের জিজ্ঞাসার উত্তরে তিনি বলেন,—“বাবা, মা আমাকে রূপা করে সব সুখ দিয়েছেন,—স্বামী, একটি ছেলে, একটি নাতি, আর এই যা কিছু দেখছেন। বড় ভয়ে ভয়ে এতদিন ভোগ করছি। বড় সুখের সঙ্গে বড় ভয় থাকে বাবা। তাই মাকে বললুম—এই সুখের মাঝখানে, সব অটুট থাকতে, তিনি দয়া করে আমাকে তাঁর পাদপদ্মে নিয়ে নিন।”

পুরোহিত আঁকে উঠলেন। বৎসর পূর্ণ হবার আগেই থাকো গলাঘাতা করলেন ; কর্তা তখন ভেঙে পড়েছেন। থাকো বললে,—“ছিঃ, পুরুষ মানুষের অমন হতে নেই, পায়ের ধূলা দাও।”

“কর্তা বলিলেন, ‘ভগবান এতটা দিলেন, সে সুখ একদিন ভোগ করলে না এই আমার দুঃখ’।”

“থাকো সিন্ধু কণ্ঠে বলিল, ‘ওগো, তুমি জান না, আমার এত সুখ যে তা সবে থাকতে আমার সাহস হচ্ছিল না ; মেয়েমানুষের অত সুখ বেশিদিন ভোগ করতে নেই গো’।”

এ-সমাপ্তিতে ট্রাজেডির তাপ বা কারুণ্য নেই। জীবনে নিছক টিকে থাকবার জন্ত যখন রুদ্ধশ্বাস লড়াই করে চলি, অথচ তা সবেও জীবনের জগৎ থেকে বিদায় নিতে হয়, তখন আত্মার পরাভব ঘটে। সেই হারের মার যন্ত্রণা, অপমান ও অপঘাতের সহস্রধারে জীবনের ওপরে যখন এসে পড়ে, তখনই ট্রাজিক চেতনার উদ্ভব। কিন্তু পরিপূর্ণ প্রাপ্তির মাঝখানে নিজেকে নিঃশেষে অনায়াসে মৃত্যুর হাতে সমর্পণ করে দিতে পারার মহিমা অতুল,—জীবনযজ্ঞের এই পূণ্যবিভা করুণার্দ্ৰ নয়, মৃত্যুপথযাত্রী চেতনার কণ্ঠে মানুষের জীবনের উপাস্তভূমিতে দাঁড়িয়ে প্রাণের পরম বন্দনা গান। এ দান, এ গান করুণ নয়, আনন্দঘন-ও নয়,—জীবনের আনন্দবেদনা-সিন্ধু মগ্নন করা ‘sublime’ অমৃত রস। কেবল পরিসমাপ্তির লগ্নে জীবন-রস-সিদ্ধতার আশ্বস্তি নয়,—সারাটি গল্পের দেখে humour-ও নয়, অনির্বচনীয় নির্দোষ তৃপ্তিবোধের স্নিগ্ধ মধুরিমার আভা ছাড়িয়ে রয়েছে। বস্তুত: ‘থাকো’ গল্প, কেবল থাকো-র জীবন-কথা নয়। যে সমাজ-জীবন-বিশ্বাসের

ভূমিতে থাকো-র পুষ্পসৌরভময় বিকাশ,—সেই সমাজের বস্তুভূমি, ও তার বিশ্বাসের প্রাণজ্জ্বার একটি অখণ্ড অপরাধ ছবি আঁকা হয়েছে এর কাহিনীতে। তাতে গল্পের বক্তা, রামবাবু, বাঁড়ুজ্জ মশায়, ‘নেউকি-কর্তা,’ কারো ভূমিকাই থাকোর চেয়ে অহুজ্জল নয়। সবাকছু মিলে সেই অখণ্ডজীবনের মৃগনাভি-সারটুকু শিল্পী সংকলন করেছেন। তাই তাঁর নিজেরও চোখে জল, মুখে কৌতুক।

গোষ্ঠী গল্পটিতে কৌতুকরসের স্নিগ্ধতা ছাড়িয়ে আছে মধু-স্বরভির মত; আর সে কৌতুক-মধুরিমা উৎসারিত হয়েছে চরিত্রগুলির গোপন অন্তরভূমি থেকে। হৃদয়গ্রাহী শিল্প হিশেবে wit-এর তুলনায় humour-এর আপেক্ষিক উৎসর্ঘের প্রসঙ্গে পরিবেশ ও চরিত্র বর্ণনার মাধ্যমে জীবনের প্রাতি সহানুভূতিপূর্ণ কৃতজ্ঞতাবোধের কথা উল্লেখ করা হয়েছে।^১ জীবনের প্রাপ্তির প্রাতি শিল্পী কেশারনাথের মনে সহস্রয় প্রদীপ্ত পূর্ণ কৃতজ্ঞতা আশ্চর্য স্তরে হয়ে উঠেছিল; ‘অস্তিমবাসনা’ কবিতায় তার সার্থক প্রকাশ,—

‘যা দেখেছি বা পেয়েছি তাই মোর ঢের,
পেতে হয় তোমাদের পাই যেন ফের।

* * *

বা দিয়েছ পেয়েছি তা, চলিলাম রাধি
তোমাদের শুভকামী, তোমাদের থাকি।^২

—এই নিলোভ পরিভূষিত জীবনের প্রাপ্তি-অপ্রাপ্তিবোধের অপার গহনে এক স্বচ্ছ কৌতুক-বোধকে অহুসৃত করেছিল;—চোখে-দেখা মানব চরিত্রের গভীরতা হতে সেই কৌতুক আপনা থেকে উৎসারিত হয়েছে। Humour-এর আট যে কত স্বতঃস্ফূর্ত, ‘থাকো’ গল্পে শংকরকে (মার্জারী) নিয়ে নেউকি দম্পতির ‘দাম্পত্য-কলহ’ এবং লক্ষ্মী-পূজায় নূতন পুরোহিত-ব্যবস্থা প্রসঙ্গে ‘নেউকি’-‘বাঁড়ুজ্জ’-‘থাকো’-সংবাদ তার উজ্জল নিদর্শন। মাহুষের মধ্যেই নিহিত রয়েছে হাসি-কান্নার অকুরন্ত গোপন উৎস। সেই মাহুষকে তার যথাস্থিতরূপে উপস্থিত করার যথাযথ্য থেকে স্বতঃ-উৎসারিত হয়েছে গল্পের সকল কৌতুক ও subtlety-র রস-প্রবাহ। কেশারনাথের গল্পে কৌতুকহাস্ত আসলে জীবন-রসের অচ্ছেদ্য উপাদান।

কৌতুকের সঙ্গে এমনি জীবনরসের যোগান ঘটেছে ‘কালীঘরামী’, ‘পুরহন্দরী’, ‘আনন্দময়ী দর্শন’ ইত্যাদি গল্পে। ছোটগল্প হিশেবে এগুলো অপেক্ষাকৃত দুর্বল; অনেকটা বেন সেকালের জীবনের জীবন্ত নক্সা,—লেখকের ভাষায় ‘লিপিচিত্র’। ‘কালীঘরামী’ গল্পটির প্রশংসা করেছিলেন শরৎচন্দ্র; নিশ্চয়ই গল্প-শৈলীর সম্পূর্ণতার জ্ঞেয় নয়,

১। ইংরেজী—‘Ossell's Encyclopaedia of Literature.’ [Humour & Wit]

২। ড. ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়—‘সাহিত্যসাধক চরিত্রমালা’, (৭৬)

কেদারনাথের-গল্পে যে জীবন-বোধ সর্বসাধারণ, তারই একটি মনোজ্ঞ রূপ প্রকাশ পেয়েছিল গল্পটিতে। বিদেশী যে ব্রাহ্মণ পরিবারে ঘরামী-র কাজে নিযুক্ত হয়ে এসেছিল কালী, সেখানে তার অপত্য-স্নেহ লাভ, বর্ষার ছুঁধোগে সমৃদ্ধ ভট্টাচার্য পাড়ার পথে রায়বাড়ির বধূর কল্প পতন, কালীর সহায়তা, তাঁকে মাতৃ সোধেদন ইত্যাদি উপলক্ষ করে একটি দুর্লভ মমতাময় জীবন-পরিবেশ গড়ে উঠেছে। সবশেষে, দীর্ঘদিন যাবৎ বেতের ঝুড়ি বুনে পোল তৈরি করে দেবার প্রয়াসে কালীর যে সামাজিক মহত্ব প্রকাশ পেয়েছে,—সে কেবল উনিশ শতকের সেই বিশেষ মূল্যবোধ 'থেকে উৎসারিত, যার জীবনবাণী ছিল 'plain living & high thinking.' উচ্চভাবনা কেবল অনেক লেখাপড়ার মধ্য দিয়েই আসে না,—কালীঘরামী তার কুচুসাধ্য অকিঞ্চিৎকর জীবনযাত্রার মাঝখানে বসে অতি উচ্চ ভাবনার,—মহত্তম উদ্দেশ্য সাধনের দ্রুত উদ্দ্যাপন করেছিল। এই কলশ্রুতির গভীরেই গল্পটির সূত্রাঙ্কতা।^{১০} 'আনন্দময়ী-দর্শন' গল্পটিতে জীবনের লিপি-চিত্রণ sentimental হয়ে পড়েছে,—তাঁহলেও পূর্বোক্ত জীবনবাণীর ঘোষণায় এর ব্যাপ্তি হিন্দু-মুসলমান সমাজকে ছাপিয়ে একেবারে যুরোপীয় ব্যক্তিত্বেরও গভীরে গিয়ে পৌঁছেছে। 'পুরস্কন্দরী' গল্পে হেমা-পাগলার উন্মত্ততার গহনেও পরার্থে জীবনবাণনের সহজ প্রত্যয়ের যে উৎসার-চিত্র শিল্পী অঙ্কন করেছেন, তার অভিনব স্বাভূতা হৃদয়স্পর্শী।

এই প্রসঙ্গে স্মরণ করতে হয়, মহৎ গল্পের স্রমহৎ কলশ্রুতির ঘোষণায় কেদারনাথ কখনো serious হয়ে ওঠেননি। আগেই বলেছি, শরৎচন্দ্রের মত কোনো উদ্দেশ্য বা আদর্শের বিধোষণ তাঁর কাম্য ছিল না। জীবনকে নিজের কথা বলবার তার দিয়েছেন শিল্পী, তার নিজের বাণী নিজের কণ্ঠেই স্বতঃপ্রকাশিত হয়েছে। লেখকের বকলমায় যতটুকু এসেছে, তা ছিল তাঁর নির্লোভ পারতৃপ্ত জীবন-রস-চেতনার সৃষ্টি,—তাতে মাধুর্য ছিল, কৌতুক-প্রসঙ্গরূপে যার প্রকাশ। এই কৌতুক অনেক সময়ে কেবল রসসিদ্ধি বাচনে নয়, গল্পের বিস্তারের মাধ্যমেও উজ্জল অভিব্যক্তি পেয়েছে। এই সব বিস্তারের ক্ষেত্রে জীবন-রসিক কেদারনাথ সিদ্ধ wit-এরও নিঃসংশয় পরিচয় দিয়েছেন। বিশেষ করে 'ধাকো' গল্পের বিস্তারের কথা আবার স্মরণ করি। প্রথম থেকে ধাকো-কে এমনভাবে লেখক উপস্থিত করেছেন, যাতে করে তার স্পষ্ট পরিচয় রহস্যাক্ষর হয়ে ওঠে। লক্ষ্মীপুজার রাত্রে নাটকীয় পরিবেশে তার পরিচয় প্রকাশ ও পরবর্তী পারণাম-নিঃশেষে রচনার যে মূল্যবান অভিব্যক্তি,—সার্বিক wit-এর প্রমাণ তাতেই উদ্ভাসিত হয়েছে। পূর্বোক্ত অপরাপর গল্প অত witty না হলেও, জীবনরস-সিদ্ধ ; humorous attitude-এর সঙ্গে

১০। কৌতুক—শরৎচন্দ্রের পত্রাবলী 'ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায় সম্পাদিত।

কিঞ্চিৎ wit-এর মিশ্রণে কেদারনাথের serious গল্পসমষ্টীও আকর্ষ উপভোগ্যতা পেয়েছে। এ ধরনের আলোচনা অশেষ হতে পারে। কেবল আর একটি গভীরতাকর্মী গল্পের উল্লেখ করব,—যেখানে জীবন-রসের অহুচ্চার বৈতন্য আদিঅন্তে উজ্জল হয়ে রয়েছে। গল্পের নাম ‘মৃগাদান’। সজ্ঞানীকান্ত দাস ‘দাদামশায়ের শ্রেষ্ঠ গল্পের’ ভূমিকায় লিখেছেন,—“আসলে দাদামশায়ের সব গল্পই অলবিস্তর স্বৃতিকথা; তিনি নিজের সরাসরি জড়িত না হলেও বা তিনি দেখেছেন বা শুনেছেন, তারই প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষ অভিজ্ঞতা গল্পগুলির ভিত্তি।” কেদারনাথের ‘স্বৃতিকথা’ সামনে রেখে তাঁর গল্পগুলি পড়ে গেলে এ-সত্য চোখের ওপরে প্রত্যক্ষ হয়ে দেখা দেবে। ‘মৃগাদান’ গল্পটি এ-সত্যের এক শ্রেষ্ঠ প্রমাণ। জব্বলপুরে প্রথম দুর্গোৎসবের বে স্বৃত্তি-চিত্র রয়েছে ‘স্বৃত্তিকথা’-র, গল্পে কেবল তার পুরো প্রচ্ছদটিই মূর্ত হয়ে ওঠেনি;—গল্পের বিভিন্ন চরিত্রও যে প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার ভাণ্ডার থেকে নেওয়া, তা-ও চোখে পড়বে। এমন কি দেশ-ভিত্তিক আকর্ষ চরিত্রটিও সেখান থেকে নেওয়া। বাস্তবের থেকে গল্পের পরিণতিটি কেবল পৃথক। কিন্তু তাই বলে কেদারনাথ চোখে-দেখা জীবনের কটোগ্রাফার ছিলেন না;—বস্তুময় জীবনকে নিজের জীবন-প্রিয় প্রত্যয়ের সিঁড়িয়ার দিক্ত করে নতুন ‘নিমিত্তি’র আকারে গড়ে তুলেছিলেন। রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে প্রথম সাক্ষাৎকারের প্রসঙ্গে লেখক তাঁর মনের সংশয়ের কথা জানিয়েছিলেন;—কালীদাস স্বাকার করে সাহিত্য সাধনায় আত্মসমর্পণ করা তাঁর পক্ষে দ্বিধার কারণ হয়েছিল। কবি নাকি তাঁর জগৎ বলেছিলেন “মুক্তি দিয়ে মুক্তি পেতে হয়।”^{১১}

কবি-কথার তাৎপর্যকে শিল্পীর দৃষ্টিতে আর একটু টেনে বলা চলে,—নিজেকে উজাড় করে বিলিয়ে দিয়ে,—হাতের পাঁচ কিছু না রেখে খুশি মনে নিজেকে নিঃশেষ মুক্তি দিয়ে তবেই মুক্তি পেতে হয়; সে মুক্তি পেয়েছিল কেদারনাথের গল্পের থাকো। আর জীবন-নুলা দিয়ে সেই মুক্তির পথে উধাও হয়ে গেলেন দেশ-ভিত্তি।

দীর্ঘ জীবনের অভিজ্ঞতা ও অহুতব-আবেগকে তিল তিল করে নিঙড়ে হিমালয়-চূড়ার চিরন্তন বরফখণ্ডের মত আদর্শবাদের এক মহৎ কঠিন বনিহান গড়ে তুলেছিলেন কেদারনাথ; গল্পের ফাঁকে সেই জীবনানন্দের মুক্তি এঁকেছেন দাঁড় চার পাশে দেব-দেহের মতই অশরীরী-দ্রুতি,—অবচ দৃঢ়তা ও গাঢ়তার বা হিমালয়ের মত সংহত, সুপরিণত অবিচল। দশবার দিন দুয়টী প্রতিমা বিগর্ভনের পর দেশ-ভিত্তি উদাস হয়ে পড়েছিলেন। তখন “দেবেনবাণু চোখে হাসির আভাস নিয়ে তাঁর কাছে গিয়ে বললেন, ‘হাটির মায়ের ভরে আপনার যে বড় এ ভাব’?”

“তিনি [দেশ-ভিত্তি] কাতর নরনে বললেন, ‘হাটির মা-ই তো সত্যিকারের মা

দেবেনবাবু। রক্তমাংসের মা হলে 'অমৃতন্ত পূজাঃ' হতুম কি করে? দেশ চিরদিনই মাটির, তিনি সম্ভানদের বৃক করে লালন-পালন করেন, সকল উপদ্রবই সহ করেন, ক্ষমা করেন। তাঁর বৃকে থেকেও চিনতে পারি না। ধারা চিনেছিলেন, তাঁরা তাই মাটির মা গড়ে পূজা করেছিলেন—ওই তো মায়ের সত্যিকারের প্রতীক। পরের মুখে ঝাল ঝাওয়া নয়। এ ভুল যেদিন ভাঙবে সেদিন বিসর্জন আর দেব না—অর্জনের দিন আসবে। আজও বিসর্জন দিচ্ছি।” অবিলম্বে আদর্শ-চেতনার এই অকুঞ্চিত প্রকাশ সাংকেতিকতার ব্যঞ্জনাবহ,—অথচ কোথাও ভাবাবেগে তরলিত হয়নি তার বরফ-স্তম্ভ কাঠিন্য।

কিন্তু এই কাঠিন্য,—এই গভীরতা গল্পরসের একমাত্র উশাদান নয়। পূজা ও ধিয়েটার-এর প্রস্তুতি প্রসঙ্গে ইন্দু-বন্দ ভাষার কথোপকথন ও বিভিন্ন চরিত্রের স্বৈহ-মধুর বিচিত্রণে মমতার হাসি স্মিত ধারায় বিচ্ছুরিত হয়েছে। কিন্তু গল্প যেখানে শেষ হল সেখানে সকল হাসি ও কান্না এক মহৎ পরিণামবোধের বেদীমূলে অভিনব গাঢ়তা লাভ করেছে।

এই অর্থেই বলেছি, কেদারনাথকে নিছক হাস্যরসের শিল্পী বলা চলে না,—নিছক বেদনাধন গভীর-গম্ভীর জীবন-কথার বেসাত-ও নেই তাঁর রচনায়। হাসি-অশ্রুর এক ধন-গাঢ়তাময় সংযোগ মিশ্র স্বাতন্ত্র্যের দ্ব্যতি সৃষ্টি করেছে গল্পগুলিতে। লেখক তাঁর আত্মকথায় এ-সম্বন্ধ বলেছেন,—“অনেক ভেবে জীকন, সমাজ ও সংসারের বেদনাগুলি ধ্বংসস্তব হাস্যরসের আবরণে প্রকাশ করবার পথ খুঁজি,...।

“মধ্যবিত্ত ভদ্রদের ও ভদ্র পরিবারের কষ্টের জীবন আমাকে চিরদিনই বেদনা দিয়েছে এবং শেষ; বিশেষ মহিলাদের দুঃখের জীবন, যা অন্তরে চেপে প্রসন্নমুখে নীরবে তাঁরা বহন করে চলেছেন ও চলেন। দুঃসাহসের কাজ হলেও আমাকে তা হাসির আবরণে বলে যেতে হয়েছে। আমার অভিজ্ঞতা ৪০।৫০ বৎসর পূর্বের বলা চলে।”^{১২} তারপর বহু পরিবর্তন সত্ত্বে, তাতে যে তাঁদের সংসারের বিশেষ স্বধ-স্বাচ্ছন্দ্য বেড়েছে তা আমার জানা নেই। বাহ্যিক উন্নতিই চোখে পড়ে,—তাও শহরে ও শহরতলীতে। তাই আমি আমার লেখায় কোথাও বিশেষভাবে তাঁদের সম্বন্ধে আলোচনা করতে সাহস পাইনি। কল্পনার উপর নির্ভর করিনি। গরীবদের লোক গরীব বলে, এবং ধনীদের ধনী বলে জানে, মধ্যবিত্তের সে আশ্রয় নাই,—বাঁচোয়াও নাই।”^{১৩}

এক যুগান্তর পারের মধ্যবিত্ত বাঙালি সমাজের স্বধে-দুঃখে বিমিশ্র জীবনরসের সূতিকার রূপেই গাল্লিক কেদারনাথের শ্রেষ্ঠ প্রতিষ্ঠা।

তা হলেও কেবল হাসির ধোঁরাক নিয়েও গল্প লিখেছেন কেদারনাথ,—তাতে

বৈচিত্র্যের অভাবও নেই। প্রথম গল্প-সংকলন ‘আমরা কি ও কে’-র নামের আঁকর প্রথম গল্পটিতে স্বচ্ছ humour-এর অন্তরে অন্তরে ব্যঙ্গস্বভাবের বেদনা-ব্যঙ্গনা নিহিত। সেকালের কেরানি বাঙালি, তথা, মধ্যবিত্ত বাঙালির মধ্যে স্বজন-বিমূৰ্খ যে আত্মপরতা ক্রমে ক্রমে দেখা দিচ্ছিল শিল্পীর অন্তঃকরণ তাতে ব্যথিত হয়ে ওঠে। ‘আনন্দময়ী-দর্শন’ গল্পে মিস্টার হার্ভি সতীশকে বলেছিল, “নিজের দেশের লোক—এমন কি জ্রীলোক সঘন্থেও, তোমাদের দেশের ঐসব জীবগুলির উপর আমার আদৌ আস্থা নেই। নিজের ছাড়া—দেশের লোকের উপকারে তারা অভ্যস্ত নয়।” গল্পের চরিত্রের মুখ দিয়ে এটুকু শিল্পীর মনের ব্যাখ্যাত্মক আত্মস্বীকৃতি। অল্প পক্ষে, সেকালের ইংরেজ-সাধারণ পাশও কিংবা মত্ত হলেও স্বার্থ বিপ্লবের সহায়তা সঘন্থে কোনো অবস্থাতেই কর্তব্যবোধের সচেতনতা হারাতো না, এ অভিজ্ঞতাও হরত লেখকের ছিল। উপরোক্ত গল্প-দুটিতে এবং অন্তর্য এই সত্যের সমর্থন রয়েছে। ‘আমরা কি ও কে’ গল্পে জাতীয় দৈন্তের একটি বেদনাকর নক্সা আঁকা হয়েছে প্রাণদীপ্ত, বিচ্ছুরিত হাসির আবরণে। বরং মমতাময় শিল্পীর প্রচ্ছন্ন বেদনাবোধ হাসির উপাদানকে আরো সম্ভাব করেছে। রবীন্দ্রনাথ তাঁর হাসির কবিতার মূলগত প্রেরণা ব্যাখ্যা করে একলা বলেছিলেন :—

“সবারে চাহে বেদনা দিতে বেদনা ভরাঃপ্রাণ।

❖ ❖ ❖

হাসির ছলে সবারে চাহি করিতে লাজ দান।”

[‘বঙ্গবীর’—‘মানসী’ কাব্য]

‘আমরা কি ও কে’ গল্প-নক্সা সঘন্থে কেশারনাথও একথা বলতে পারতেন। কিন্তু তিনি হাসির ছলে স্বজাতিকে কেবল লজ্জাই দিতে চেয়েছেন,—আঘাত করবার ইচ্ছা ছিল না কোথাও। তাঁর গল্পে তাই ব্যকের স্বীজ নেই, গল্পের দোহে হাসির সঙ্গে লজ্জার অরুণাতা মিশে এক অভিনব সরসতার সৃষ্টি হয়েছে। হাসি যেন দ্বিধারে আহত না হয়, অথচ আমাদের স্বভাবের লজ্জাকরতার অনুভবও যেন ব্যর্থ হয়ে না যায়, সে চেষ্টায় লেখক গল্পের humorous-বিষয়কে wit-এর কৌশল-সংযোগে বিভক্ত করেছেন। Wit হচ্ছে, Dryden বলেছিলেন, “Propriety of thought and words”—স্বচ্ছবাহিত ভাবনাকে যথোচিত মূল্যের বিভ্রাসে গঁথে তোলার wit-এর শ্রেষ্ঠ কৌশল। গল্পের theme-কে কেশারনাথ এমন স্বার্থবধ কথার পাকে বেঁধেছেন যে, অনাহত হাসির ধারায় লজ্জার অরুণরাসকে সে অনারাসে রঞ্জিত করেছে। গভীর-গভীর পরিণাম-বিশিষ্ট গল্পকে witty প্রকাশের কল্যাণে সরল করে তোলার কলারীতি লক্ষ্য করেছি এর আগেও ‘খাঁরো’ গল্পে।

কেদারনাথের আর একটি অনাবিল হাসির গল্প ‘হর্ষণেন্দ্রিনীর দুর্গতি’। এ-গল্পটি humorous,—পরিবেশ ও স্ফূরণের সঙ্গে উদ্ভট idea-র সংযোগসাধন করে একটি স্বতঃস্ফূর্ত হাসির গল্প গড়ে তোলা হয়েছে। Theme-এ প্রথম চৌধুরীর ‘করমারেসি গল্প’র সাদৃশ্য থাকলেও, রচনা-প্রকরণ ও রস-স্ফূরণের স্বভাবে এই উচ্ছ্বসিত-হাস্য গল্পটি হিউমারিস্ট কেদারনাথের সার্থক পরিচয়বহু।

আমাদের সামাজিক পরিবেশ ও আত্মীয় সম্পর্কের নানারূপ জটিলতা নিয়ে humorous sketch আঁকা হয়েছে ‘ভোলাানাথের উইল’, ‘বিদ্যাংবরণ’, ‘নিতাই লাহিড়ী’, ‘বেয়ান বিভীষিকা’ ইত্যাদি গল্পে; এ-সব ক্ষেত্রে চারিত্রিক বিস্তার এবং অভিব্যক্তির সহযোগিতায় হাসির পরিবেশও গাঢ় হয়ে উঠতে পেরেছে। শেষোক্ত গল্পে কেবল বিভীষিকাময়ী ‘বেয়ান’ নন, শিবালয়ের জমিদার-অসহায় বেয়াং এবং গুণীমোক্তার প্রত্যেকের চরিত্রই শিল্পী যেন কলমের একটা-ছুটা আঁচড়ে অনায়াসে একে তুলেছেন,—আর প্রতিটি চরিত্রই অন্তরে অন্তরে হয়ে উঠেছে রস-সম্পূর্ণ।

কিছু কিছু গল্পে লেখক fantasy-র ব্যবহারও করেছেন। কিন্তু এক ‘ভগবতীর পলায়ন’ ছাড়া এ-ধরনের কোনো গল্প ভেতন রসোত্তীর্ণ হয়নি। ‘ভগবতীর পলায়ন’কেও একটি সম্পূর্ণ সার্থক সৃষ্টি বলা চলে না।

কলকথা, গল্প-শিল্পী-কেদারনাথ বিশুদ্ধ হাস্যরসিক নন,—হাসির সঙ্গে অশ্রু, কিংবা তাপ-জ্বালাহীন বেদনার-সূত্রে অনতিদীর্ঘ হাসির মালা গাঁথাই তাঁর শিল্পী-স্বভাব। যেখানে সে চেষ্টা জীবনের প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার মমতাময়-অনুভবের সঙ্গে অধিত হতে পেরেছে,—সেখানেই জীবন-রসোজ্জ্বল সৃষ্টির দাক্ষিণ্যে তাঁর সাধনা হয়েছে চরিতার্থ।

এর প্রকাশিত গল্প-সংকলন গ্রন্থ হচ্ছে,—‘আমরা কি ও কে’ (১৯২৭), ‘কবলুতি’ (১৯২৮), ‘পাথের’ (১৯৩০), ‘হুঃখের দেওয়ালী’ (১৯৩২), ‘মা কলেশু’ (১৯৩৬), ‘সন্ধ্যা শব্দ’ (১৯৪০) ও ‘নমস্কারী’ (১৯৪৪)।

রাজশেখর বসু (পরশুরাম)

বাংলা হাসির গল্পের ইতিহাসে পরশুরাম ছদ্মনামে রাজশেখর বসুর (১৮৮০—১৯৬০) আত্মপ্রকাশ এক নতুন যুগের সূচনা করেছে;—আর ঐ একটিমাত্র ব্যক্তিকে আশ্রয় করে দীর্ঘদিন ধরে অব্যাহত গতিতে চলেছিল সেই ধারা। ১৯২৯ বাংলা সালে ‘ভারতবর্ষ’ পত্রিকায় তাঁর ‘বিরিকি বাবা’ গল্প প্রথম প্রকাশিত হয়েছিল,—আর শিল্পীর তিরোধানের পরেও বেশ কিছুকাল প্রায়-সকল সাহিত্য-সাময়িক পত্রিকার বিশেষ সংখ্যা পরশুরামের রস-গল্পের শিরোনামাধীন নিয়ে আত্মপ্রকাশে উদ্ভূত হয়েছিল। আশিষছর বয়সেও তাঁর হাসির উৎস রান হয়নি,—মৃত্যুর পূর্বকণ পর্বত—সে এক পরম রসিক।

তার চেরেও বড় বিশ্বয় রাজশেখর-প্রতিভার বিচিত্রমুখী দক্ষতা। বিজ্ঞানের সকল ছাত্র,—দীর্ঘ কর্মজীবন অতিবাহিত করেছিলেন দেশীয় ভেবজ-নির্মাণ প্রতিষ্ঠানের সিদ্ধকাম কর্ণধার হিসেবে ;—‘চলন্তিকা’ অভিধান, এবং সংস্কৃত ‘রামায়ণ’ ও ‘মহাভারত’-র অল্পবাক্যে তাঁর প্রগাঢ় পাণ্ডিত্য মননশীলতা ও গবেষণা-প্রবৃত্তির পরিচয়,—সেই সন্দেহ রয়েছে চিন্তা-দীপ্ত আরো ছোটবড় প্রবন্ধ ও প্রবন্ধসংগ্রহ। এত বড় জ্ঞানী আর বিজ্ঞানী যিনি, স্বভাবে যিনি রাশভারি এবং সংবৃতবাক্য^{১৪} বাংলা গল্পে তিনিই নির্ভার হাসি যোগাবার যেচ্ছা-ব্রতে সিকরসের যোগান দিয়েছেন প্রায় চার যুগ ধরে, এর বাড়ি বিশ্বয় কি হতে পারে! মনীষি-পণ্ডিতের চেতনায় wit-এর দীপ্তি হয়ত সর্বদা দুলভ নয়;—কিন্তু পরশুরামের হাসি রচনার কুঠার হিউমার দিয়ে শানানো।

তাহলেও হাসির গল্প রচনায় লেখকের মননশীল তীক্ষ্ণ দৃষ্টি-শক্তি এবং জীবনের বহু বিচিত্র অভিজ্ঞতার সম্পদ ব্যর্থ হয়নি। বরং সে অভিজ্ঞতা এবং দুলভ গভীর পর্যবেক্ষণ-শক্তিই তাঁর গল্পে হাস্যরসের শ্রেষ্ঠ যোগান দিয়েছে। একালের কোনো মার্কিন সমালোচক বলেছেন, “Wit is subjective while humor is objective”^{১৫} এ-কথার পূর্নাত্মপূজ্য বাখ্যার্থী সম্বন্ধে বিতর্কের অবকাশ থাকতে পারে। কিন্তু পরশুরাম প্রায় সব গল্পেই হাস্যরসের সার্থক অবতারণা করেছেন নিঃসন্দেহে ঐ objective কলাশৈলীরই অবলম্বনে,—এদিক থেকে বস্তু-বিশ্ব (objective world) সম্পর্কে তাঁর ব্যক্তিগত জ্ঞানের বিস্তৃত পরিধি রস-রচনার একান্ত সহায়ক হয়েছে।

দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘চিকিৎসা-সংকট’ গল্পটির কথা বলা যেতে পারে। এ-গল্পের theme একান্ত সংক্ষিপ্ত, এবং তার মধ্যে যেটুকু সামান্য হাসির খোরাক ছিল, তা নাহক নন্দবাবুর জীবন-পরিচয়ের প্রসঙ্গে ছোট-বড় প্রথম আঁটটি অল্পক্ষেত্রেই শেষ হয়েছে। তারপর গোটা গল্পটি পাতার পর পাতা ধরে এগিয়ে চলেছে নন্দবাবুর রহস্যজনক বৈদেহ ব্যাধির রহস্যকর চিকিৎসার প্রয়াসে। সকল ক্ষেত্রেই উদ্দেশ্যটি অভিন্ন,—অর্থাৎ রোগমুক্তির পুনঃপুনঃ প্রয়াস; তবু গল্প কোথাও পোনঃপুনিকৃত্য একঘেয়ে হয়ে পড়েনি। এলোপ্যাথি ও হোমিওপ্যাথি-ডাক্তার, ক বিরাজ, হকিম থেকে একেবারে লেডি ডাক্তার পর্যন্ত,—সর্বত্রই দেখি একই রোগী এবং চিকিৎসকের প্রায় অভিন্ন কৃত্রিমতা। কিন্তু এই একই উপলক্ষ্যের উপকরণ দিয়ে পরশুরাম প্রত্যেক ক্ষেত্রে একটি করে নতুন রসমণ্ডিত রচনা করেছেন,—দেখলেই বাকে মনে হয় অভূতপূর্ব। আর এ অসাধ্য সাধন সম্ভব হয়েছে প্রত্যেকটি চিকিৎসক

১৪। প্রবন্ধনাথ বিনী অবশ্য গুরু-গভীর ব্যক্তিত্বই হাস্যরস-রচয়িতার সাধারণ চারিত্র লক্ষণ বলে নির্দেশ করেছেন। ড. ‘পরশুরামের গ্রন্থাবলী’—ভূমিকা।

১৫। Carolyn Wells—‘An Outline of Humor’.

ও চিকিৎসা-পদ্ধতির খুঁটিনাটি (detail) বর্ণনার কৌশলে। খুব নিখুঁত এবং গভীরভাবে না দেখতে জানলে সত্যের এমন হাসি-মোড়া প্রতিরূপ রচনা অসম্ভব হত। দেখলেই মনে হয় প্রত্যেকটি incident যেন একেবারে খাঁটি অনন্ত হাসির রূপটি পেয়েছে। এই হাস্ত-চিত্রগুলিকে রবীন্দ্রনাথ মূর্তি-শিল্পের সঙ্গে তুলনা করেছিলেন,—“[‘গডলিকা’] বইখানি চরিত্র-চিত্রশালা। মূর্তিকারের ঘরে ঢুকিলে পাথর-ভাঙার আওয়াজ শুনিয়া যদি মনে করি ভাঙাচোরাই তার কাজ, তবে সে ধারণাটা ছেলেমানুষের মত হয়,— ঠিকভাবে দেখিলে বোঝা যায়, গড়িয়া তোলাই তাহার ব্যবসা। মানুষের অবুদ্ধি বা দুর্বুদ্ধিকে লেখক তাঁহার রচনায় আঘাত করিয়াছেন কি না, সেটা তো তেমন করিয়া আমার নজরে পড়ে নাই। আমি দেখিলাম তিনি মূর্তির পর মূর্তি গড়িয়া তুলিয়াছেন।”^{১০}

‘চিকিৎসা সংকটে’ objective details-এর পাথর ভেঙ্গে পরশুরাম নিটোল হাসির মূর্তি গড়েছেন। এক্ষেত্রে অবশ্য সে details চরিত্রের তত নয়, যত পরিবেশ বর্ণনার। হিউমার সৃষ্টির উপাদান হিশেবে চরিত্র ও পরিবেশ বর্ণনার প্রয়োগগত কলাকৌশলের কথা উল্লিখিত হয়ে থাকে,—আগে একথা লক্ষ্য করেছি। পরশুরামের সৃষ্টিতে চরিত্রায়ণ পদ্ধতির প্রশংসা করেছেন রবীন্দ্রনাথ,—‘চরিত্র-চিত্রশালা’ বলেছেন তাঁর ‘গডলিকা’র গল্পগুলিকে। এই নিখুঁত চরিত্র-চিত্রায়ণে হাস্তরস-সিকির প্রেষ্ঠ পরিচয় ‘সিদ্ধেশ্বরী লিমিটেড’ গল্প। বিশেষভাবে শ্রামবাবু, ওরফে স্বামী শ্রামানন্দের আপাত ধার্মিক আন্তর ধূর্ততা, গণেশ্বরামের অর্থগৃহুতার সঙ্গে ধর্মসংস্কারের এক অদ্ভুত জগাধিচুড়ি মনোভাব, এবং রায়সাহেব তিনকড়ির ‘লেকাফা দুবস্ত’ হিশাববুদ্ধির ও কেতা-দুবস্ত সাবধানতার নিবুদ্ধিতা জীবনের এক-একটি হাস্তকর type-কে জীবন্ত করে তুলেছে। আর এই সব চরিত্রের details বর্ণনায় শিল্পী অবিখ্যাতকরভাবে নিখুঁত ও স্বাধীনপরিমিত। কলে এদের চরিত্র নিঙড়ে হাসির যে কোয়ারা স্বভাবিকশিত হয়, তার মধ্যে মানুষের বিচিত্র হাস্তকরতার এক-একটি type-কেই কেবল উপভোগ করি না,—একটি স্বরূপ individual-এর অন্তর-লোকে প্রবেশের গোপন অধিকার লাভের আনন্দও সেই সঙ্গে বণিষ্ঠ হয়ে ওঠে। ‘চিকিৎসা-সংকট’ের চরিত্রগুলি type,—‘সিদ্ধেশ্বরী লিমিটেড’-এর চরিত্রায়ণ আরো নিখুঁত, বস্ত-বিশ্রাসে detailed, আরো পূর্ণাঙ্গ,—এরা individuals.

কেবল পরিবেশ বা চরিত্র-বিশ্রাসে নয়, মনোভাব বা attitude-এর দিক থেকেও শিল্পী পরশুরাম একান্ত objective. প্রত্যেক মানুষের মধ্যেই হাস্তকরতার উপাদান রয়েছে,—জীবনের বিস্তৃত রঙ্গভূমিতে আমরা প্রত্যেকেই না-জেনে অসংখ্য হিউমার সৃষ্টি করে থাকি। আমাদের ব্যক্তিত্বের অন্তর্লীন অজ্ঞাত অসংগতি বা ত্রুটিকে ভাঙিয়ে

অগ্নে হাতির স্থপতিগ কর। পরন্তরাম এ-ধরনে পরের দৌলতে,—হাসির আগর জমতে রাজী নন। রবীন্দ্রনাথ এই সত্যের প্রতি ইঙ্গিত করে বলেছেন পরের ‘অবুদ্ধি বা দুর্ভিক্ষ’-কে আঘাত করে পরন্তরাম হাসি হুট করে ন না। বস্তুত এই সব ক্ষেত্রেই attitude-এর subjectivity-র প্রণ এলে পড়ে। কোনো এক বিশেষ ব্যক্তির মধ্যে বিশেষ রকমের কোনো অসংগতি দেখে আমার যখন হাসি পায়, তখন আর একজন তাতে বিরক্ত হতে পারেন। হুতোমপ্যাটার নক্সা প্রসঙ্গে বন্ধির বিরূপ attitude-এর কথা এই প্রসঙ্গে বলা যেতে পারে।^{১১} শিল্পে ক্ষেত্রে অবস্থা ব্যক্তিগত মনোভঙ্গীর বিশ্বজনীনতা সম্পাদনই মুখ্য কথা। ধারা মানব চরিত্রের অসংগতির কোনো ব্যক্তিগত অহুতবকে নিয়ে হিউমার হুট করতে বলেন, তাঁদের রচনাও ‘কেবল এই বিশ্বজনীনতা সম্পাদনের সাক্ষ্যের বলেই satire বা অহুরূপ কিছু না হয়ে যথার্থ হিউমার হয়ে উঠতে পারে। সে আর এক পৃথক প্রসঙ্গ। বর্তমান উপলক্ষ্যে কেবল লক্ষ্য করব, পরন্তরামের রচনায় সাধারণভাবে সে পথ পরিহার করেছে।

তার মোটামুটি স্বপ্ন-কৌণল বস্তু-বিশ্বের নিখুঁত অভিজ্ঞতার সঙ্গে লেখকের মননশীল মনের fantasy-র বিমিশ্র ভায়-গড়ে উঠেছে,—ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় যাকে বলেছেন,—‘উদ্ভট, কল্পনা’^{১২} দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘ভূগতীর মাঠে’, ‘লক্ষকর্ণ’, ‘দক্ষিণ রায়’, ‘নিরামিষাণী বাঘ’ ইত্যাদি গল্পের উল্লেখ করা যেতে পারে। নিত্য দেখা জীবনে যা ঘটে, সেই সব incident-এর ওপরে আভিগমের রঙ কলিয়ে তাকে স্বাভাবিকতার গতিমুক্ত করে দিয়েছেন শিল্পী,—আর তাতে গল্পগুলো হাসির আকর হয়ে উঠেছে। কোথাও সেই কল্পনাভিগম বা fantasy-র রঙ কড়া,—কোথাও মুহূ। ‘ভূগতীর মাঠে’ গল্প এই ধরনের উদ্ভট, কল্পনার এক পূর্ণ সফলতার নিদর্শন। এক ময়-জীবনের দুই স্ত্রী পুরুষের জীবনে পূর্ণপূর্ণজীবনের স্বামী ও স্ত্রীদের দাবির সম্মিলনে যে জটিল স্বপ্ন দেখা দিয়েছিল, কেবল উদ্ভট বলেই তা হাস্যকর নয়। নারীপুরুষের ইহজীবনে এই ধরনের স্বপ্ন জটিলতা নিয়েই সে কালের অনেক গল্প উপস্তানের আধুনিক রূপ অঙ্কিত হচ্ছিল;—সমসাময়িক সেই বাস্তব জীবন-জটিলতার ওপরে এক ‘জীবনের প্রচ্ছদ টেনে দিয়ে শিল্পী তারই গায়ে উদ্ভট, কল্পনার হাসির তুল বুলিয়েছেন। অতি-স্বাভাবিকর উদ্ভব যে স্বাভাবিকতার গভীরে fantasy-র রঙ কলিয়েই,—গল্পশেষে সে ইঙ্গিত রয়েছে শিল্পীর ‘সনির্বন্ধ অহুরোধে’,—‘শ্রীযুক্ত শরণ চাট্টোপাধ্যায়, চাক বাঁড়ো, নরেশ সেন এবং যতীন সিংহ

১১। ড. ভবেন্দ্র চৌধুরী—‘বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস’ (২য় পর্ষায়)

১২। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—বঙ্গসাহিত্য উপস্তানের ধারা (৩র্থ সং) ড. ‘হাস্যরস প্রবাহ উপস্তান’।

মহাশয়গণ যুক্তি করিয়া একটা বিলিয্যবস্থা করিয়া দিন—বাতে এই ভূতের সংসারটি হারেখারে না যায় এবং কোনরকম নীতি বিগর্হিত বিদ্রুটে ব্যাপার না ঘটে।”

রবীন্দ্রনাথও এই সব গল্পের স্বাভাবিক সম্ভাবনা স্বীকার করে বলেছেন,—“তার ভূণ্ডীর মাঠের ভূত-প্রেতগুলোর ঠিকানা যেম আমার ভ্রমণ বিবরণের কোথাও লেখা আছে।”^{১১} সন্দেহ নেই, বিশেষ করে লোকোত্তর জগৎ ও পৌরাণিক উপাখ্যান-এর প্রতিক্রম (parody) নিয়ে লেখা গল্পমণ্ডিতে উদ্ভট করণার রং একটু বেশি। তাহলেও ‘হুম্যানের স্বপ্ন’, ‘ভীমগীতা’, ‘তৃতীয় দাতা সভা’, ‘ভরতের কুমুদুমি’, ‘বিরিক্কাবা’, ‘ধৃতরা মায়া’ ইত্যাদি গল্প যে হান্ত-রহস্তলোকের সৃষ্টি করেছে, ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় তার সার্থক কলশ্রুতি ঘোষণা করে লিখেছেন,—“এই দৈবলোক ও মর্ত্যালোকের সংমিশ্রণ যে রাজশেখরবাবুর হাতে নানারকম বিচিত্র রসস্রষ্টার হেতু হয়েছিল ও আমাদের করণার পরিধিকে নানাদিকে প্রসারিত করিয়াছে তাহাতে কোনো সন্দেহ নাই।”^{১০}

কিন্তু পরমুরামের এমন আরো বহু গল্প রয়েছে, যেখানে শিল্পীর কল্পনা আমাদের চেনা জগতের চারপাশেই হাসির বেরাটোপ-পরা নিজের স্বতন্ত্র জগৎটি গড়ে তুলেছে। এসব গল্প কেবল হান্তরসের আকর নয়, অনেক সময় জীবন-রসেও শিথিল-মধুর। ‘তিরি চৌধুরী’ এ-ধরনের একটি আশ্চর্য সার্থক গল্প। তিরি চৌধুরী এ-কালের আধুনিক,—বয়সের হিশাবে প্রগয়-স্বপ্নের জটিল জগতে তারই ঘোর-পাক খেয়ে কেরার কথা। তার পরিবর্তে তার ঠাকুরমা-ঠাকুরদার জীবনেই ঘনিষ্ঠে এল নূতন ছোঁচ। ঠাকুরদা তাঁর যৌবন বয়সে একটি তরীকে দেখে মুগ্ধ হয়েছিলেন,—কিন্তু ঠাকুরদার বাবা ছিলেন একটি “অর্থগুহ”; তাই সেই দরিদ্র-কল্পা প্রভাবতীর আর চৌধুরী-পরিবারে বধু হয়ে আসা হল না। তার বদলে এলেন কনকলতা তাঁর অপরূপ রূপের সম্ভার আর পিতার অর্থের বিরটি পসরা নিয়ে। প্রভাবতী সারাজীবনে আর বিয়ে করেন নি;—অবশ্য তার কারণ প্রগয়। ঘটতি ছিল কি না, কে জানে। বিলাত থেকে নানা বিভাষ পারদর্শিনী হয়ে তিনি পশ্চিমের এক কলেজে অধ্যাপক পদ অলঙ্কৃত করেন; এবারে অবসর জীবন যাপনের জন্তে এসেছেন কলকাতায়। সেখানে এক ঝড়ি কেনার ব্যাপারে ঘটনাচক্রে এসে পড়লেন সলিসিটর প্রিয়নাথ চৌধুরীর সান্নিধ্যে—একদা দীর্ঘ সঙ্গে তাঁর বিবাহ সম্ভাবনা দেখা দিয়েছিল।

এতে শঙ্কিত হয়ে উঠলেন ‘ঠাকুরমা’ কনকলতা। আর পিতামহ-পিতামহীর জীবনসারাক্ষরে সেই মুষ্টিলাসানের ভার নিলে তিরি চৌধুরী। কনকলতাকেও

১১। রবীন্দ্রনাথ ‘গডলিকা’—‘প্রবাসী’—ভদ্রব।

২০। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ‘বঙ্গসাহিত্যে উপন্যাসের ধারা’—ভদ্রব।

একটা ভাল বেসেছিলেন অন্ডারম্যান গৌরগোপাল মিত্র। তিরির জন্মদিনের আমন্ত্রণ সভায় দ্বন্দ্ব পরিবেশে তার ঠাকুরদা ও ঠাকুরমা এবং হতে-পারতেন ঠাকুরদা ও হতে-পারতেন ঠাকুরমার উপস্থিতিতে গল্প-সমস্তার সমাপ্তি কেবল হান্ত-স্বিচ্ছ নয়, মিষ্টি-মধুর হয়ে উঠেছে। এই ধরনের আর একটি মিষ্টি গল্প ‘বরনারী বরণ’। গল্পটির রচনাকাল ১৩৬০ বাংলা সাল। ‘মিস্ ইণ্ডিয়া’ ‘মিস্ যুনিভার্স’, নির্বাচনের ঢেউ আমাদের দেশেও পৌঁছে ক্রমশঃ রুচি-বিরোধিতার সম্মুখীন হয়েছে সত্য তখন। জীবনের সেই স্পর্শকাতর সমস্তাকে উপলক্ষ্য করে হাসির যে ছবি আঁকলেন পরশুরাম, সত্যিই তা রম্য, রমণীয়। গল্প শেষে রাজলক্ষ্মী দেবী “মহিলাদের পক্ষ থেকে শ্রদ্ধাস্পদ ত্রীযুক্ত রাখহরি লাহিড়ী মহাশয়কে অসংখ্য ধন্যবাদ” দিয়েছিলেন; এ ধন্যবাদ রুচিস্থিত পাঠকের পক্ষ থেকে শ্রদ্ধাস্পদ শিল্পীরও অবশ্য-প্রাপ্য। রুচি, কল্পনা, জীবন-দৃষ্টির তীক্ষ্ণতা ও সরসতা,—সবদিক থেকেই “ভীর বরনারীবরণ” অনবদ্য হয়েছে।

আরো কিছু কিছু গল্প রয়েছে, যেখানে কালগত উৎকট আধুনিকতার প্রতি ইঙ্গিত আছে গল্পের দেহে;—কিন্তু সে ইঙ্গিত কটাক্ষের পর্ষায়ও পৌঁছাতে পারেনি।—গল্প ও গল্পের জীবনের প্রতি স্নেহ হয়েও এমনই objective ছিল শিল্পীর attitude. দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘কচি সংসদ’-এর সভ্য নামকরণের উল্লেখ করতে হয়। এককালে শিক্ষিত বাঙালি মধ্যবিত্ত সমাজে এই নামগুলি এক ধরনের দুর্বল ভরণ জীবনবৃত্তির প্রতি সহাস কটাক্ষের আকারে ব্যবহৃত হত। কিন্তু মূল গল্পে সে কটাক্ষের স্পর্শ নেই,—আর নেই বলেই হয়ত গল্পের রসস্ফূরণ মাত্রায় ক্ষীণ হয়ে পড়েছে। কৃষ্ণচন্দ্রের বিবাহ-পরিণতির সঙ্গে ‘কচি সংসদ’-এর প্রারম্ভিক পটভূমির কোনো অচ্ছেদ্য যোগ স্থাপিত হতে পারে নি; ফলে গল্পটির রস-কেন্দ্র বিধা-বিভক্ত হয়েছিল। এ ধরনের ঐক্যপূর্ণ গল্প পরশুরামের আরো আছে,—যেখানে বিন্দু-কেন্দ্রিত হয়ে উঠতে না পেরে গল্পের হাণ্ডল কিছু লঘু কিছু শিথিল হয়ে পড়েছে। দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘লঘুকর্ণ’ গল্পে লঘুকর্ণ, কাহিনী ও বংশলোচনের দাম্পত্য, কলহের বিধা-বিভক্তির কথা বলা যেতে পারে। প্রত্যেক শিল্পীর সকল রচনাই উৎকর্ষের উচ্চতম গ্রামে উঠে যেতে পারে না;—বিশেষ করে সৃষ্টির ধারা যেখানে প্রায় নিরবধি। অতএব সে আলোচনা আমাদের প্রসঙ্গ-বহির্ভূত। কিন্তু পরশুরাম যেখানে চলমান জীবনের উৎকট আধুনিকতার প্রতি সহাস ইঙ্গিতপূর্ণ, সেখানেও কটাক্ষহীন স্নিগ্ধতার গল্প মধুর হয়ে উঠতে পেরেছে ‘কৃষ্ণকলি’ গল্পে। প্রোচ শিল্পীর নগ্নক-স্নেহ কালো কালিন্দী ‘কেলিন্দী’কেই কেবল কৃষ্ণকলি করে আঁকেনি,—দশ বছরের রামচন্দ্রের আট বছরের পত্নী কেলিন্দীর স্বামি-নাম অহুজারণের প্রতিজ্ঞা, এবং পরস্পরহুতের ‘রেমো’ নামে ছাকে সন্তানও সেই সঙ্গে আধুনিকী নারীর পতি, নামোজারণের প্রসঙ্গে হে

অনতি-উচ্চর হাসির বলক খেলেছে, রস-রচনাকে তা এক অপূর্ব রম্যতা দান করেছে। কটাক্ষ বা শ্লেষ-এর কোনো পরোক্ষ ঝাঁজও নেই এর কোথাও।

এও সম্ভব হয়েছে কারণ অধিকাংশ গল্পেই পরশুরামের শিরশ্চ্যুতির মূল উপাদান পরিবেশ রচনার দক্ষতায়। রবীন্দ্রনাথ অবশ্য এ প্রসঙ্গে চরিত্রগুলির কথা বলেছেন,—কিন্তু ‘সিঙ্গেবরী লিমিটেড’-এর মত একটি-দুটি গল্পে ছাড়া চরিত্রগুলির কারুকার্য পৃথক্ ভাবে বড় একটা চোখে পড়ে না। আসলে circumstance এবং সিচুয়েশন-এর বিস্তার-কৌশলের সঙ্গে সঙ্গে চরিত্রগুলি স্বতঃস্ফূর্তভাবে গড়ে উঠেছে, বরং চরিত্রগুলিকে বলা যেতে পারে পরিবেশ ও সিচুয়েশন-এরই ফলশ্রুতি। চরিত্র আছে, কারণ তা না হলে গল্প হয় না; আর হাশ্বরগটুকু যেহেতু জীবন্ত, তাই চরিত্রগুলিও হয়েছে সজীব;—কিন্তু আসলে হাসির উৎস-এ পরিবেশ ও সিচুয়েশন-এর বিস্তার। দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘উপেক্ষিতা’ গল্পটি প্রায় সম্পূর্ণ উদ্ধার করব,—অত ছোট আকারের গল্প পরশুরামও খুব কম লিখেছেন;—শুধু তাই নয়, পরশুরামের লেখা একটি নিটোল ছোটগল্প-ও এটি—কেবল হাসির গল্প নয়,—

“তিন নম্বর রডোডেনড্রন রোড, বালিগঞ্জ। বাহিরে মুষলধারে বৃষ্টি পড়িতেছে। ড্রইংরুমে পিয়ানোর কাছে উপবিষ্ট গরিমা গাঙ্গুল, তাহার সম্মুখে ইজিচেয়ারে চটক রায়। ঘরে আসবাব বেশি নাই, কারণ গরিমার বাবার ঢাকায় বঙ্গলির হুকুম আসিয়াছে, অধিকাংশ জিনিস প্যাক হইয়া আগেই রওনা হইয়া গিয়াছে।

“এই চটক ছেলেটি যেমন ধনী তেমন মিষ্টভাষী বিনয়ী বাধ্য, চিমটি কাটিলেও টু” শব্দ করে না—যাহাকে বলে নারীর মনুষ্য স্বার্থাৎ লেডিজ্‌ম্যান। না হইবে কেন, সে যে পাঁচ বৎসর বিলাতে সেরেক এটিকেট অধ্যয়ন করিয়াছে। এমন সুপাছ আজকালকার বাজারে দুর্লভ। গরিমার পিতামাতা কলিকাতা ত্যাগের পূর্বেই কতকালে বাগদত্তা দেখিতে চান, তাই তাঁহার যাত্রার পূর্ব সন্ধ্যায় ভাবী দম্পত্যকে বিশ্রান্তালাপের সুযোগ দিয়া দোতলায় বসিয়া সুসংবাদের প্রতীক্ষা করিতেছেন।

“কিন্তু আলাপ তেমন জমে নাই। গোটা-পনের গান শেষ করিয়া গরিমা তৃতীয়বার জানাইল—‘কাল আমরা যাচ্ছি।’

“চটক বলিল—‘ও’।”

“হায়রে, বিদায় বার্তার এই কি উত্তর! গরিমার কথা বোগাইতেছে না। অগত্যা বলিল,—‘সেই ভূটানী গজলটা গাইব কি?’

‘না; এইবার ওঠা দাক।’

‘সে কি হয়, আগে বৃষ্টি থামুক।’

“চটক চেয়ারে বলিয়া উশখুশ করিতে লাগিল। মিনিট দুই পরে আবার বলিল,—
এইবার উঠি।’

“গরিমা ভাবিতেছিল, কবি বুধাই গিথিয়াছেন,—‘এমন দিনে তারে বলা যায়।’
এই বাদল সন্ধ্যা কি নিফল হইবে? চটকের কী হইল? কেন সে পলাইতে চায়? তাহার
কিসের অস্বস্তি, কিসের অস্থিরতা? গরিমার মোহিনী শক্তি আজ তাহাকে ধরিয়া
রাখিতে পারিতেছে না। সেই ভেটকিমুখী বেহায়া যেনি মিত্তিরটা চটককে হাত করে
নাই তো!...গরিমা তাহার কণ্ঠাগত ক্রন্দন গিলিয়া কেলিয়া বলিল—‘আর একটু বহুন।’

“কিন্তু চটক বলিল না। চেয়ার হইতে লাকাইয়া উঠিয়া বলিল—‘না, চলন্য,
গুড্ নাইট।’

“বৃষ্টির নিরবচ্ছিন্ন কমবমানি ভেদ করিয়া চটকের মোটর গুঞ্জরিয়া উঠিল। গেল,
যাহা বলিবার তাহা না বলিয়াই চলিয়া গেল—ভেঁপো, ভেঁপ—দূরে, বহুদূরে।

“গরিমা কাঁদিবার জন্য প্রস্তুত হইয়া চটকের পরিত্যক্ত চেয়ারে দেহলতা এলাইয়া
দিল। তাহার পরেই এক লাক। ভীষণ সভ্য সহসা প্রকট হইল। বেচারী চটক।

“চেয়ারে অগনতি ছারপোকা।”

—এ গল্পের theme-এ কৌতুক-চাতুর্যের নিঃসংশয় উপাদান ছিল; ইলবঙ্গ আধুনিক
সমাজে বহুশা কন্ঠার জন্ত যোগ্য পাত্র হাত করবার চেষ্টায় কন্ঠার সঙ্গে স-পরিবার
পিতামাতারও কোটশিপ-এর হাতকর প্রয়াস; লুকা কুমারীর গারে-পড়া আত্মীয়তা গড়ে
তোলার নির্লজ্জ প্রগলভতা; একই পাত্রকে ঘিরে বহু কুমারীর অশ্রান্ত প্রণয়-প্রতিযোগিতা
ও পারস্পরিক ঈর্ষা—সব কিছুতেই হাসির খোরাক প্রচুর। দক্ষ বর্ণনার গুণে গরিমা তা
বটেই, সেই সঙ্গে কিছু পরিমাণে তার মা-বাবা ও তাদের সমাজের রূপ-চিত্রও জীবন্ত
হয়ে উঠেছে;—ব্যক্তি ও সমাজ-চরিত্রের এক সম্ভাব্য প্রতিকলন হয়েছে উপভোগ্য। কিন্তু
এই চারিত্রগুণ গল্পের বর্ণনা ও সিচুয়েশন-এর পারস্পরিক সহযোগিতায় স্বতোবিকশিত
হয়েছে; শুধু তাই নয়, গল্প-পরিণামের পক্ষে সে চারিত্রিক সম্ভাবতার কোনো স্বভাব
ভূমিকা নেই।

ছারপোকায় অবস্থান নামক ঘটনাকে শিল্পী সারা গল্পের বিবর্তনের মধ্যে এমন চরম
বিন্দুতে বিস্তৃত করেছেন যে,—অন্তরের হাসির উৎস তাতে উচ্ছ্বসিত হয়ে ওঠে।
ছারপোকায় ভাঙনায় উদগত ঘোবনের মন্দির মিলন-লগ্ন বিপর্যস্ত হয়ে গেল,—এমন
কল্পনাই চরম হাস্যরসের আকর। অথচ শিল্পী নিপুণ হাতে গল্পের বে পরিবেশ গড়েছেন,
তার পক্ষে এ কল্পনাকে একেবারে উদ্ভট বলবার উপায় নেই। এ সাধারণ সমাজের কথা
নয়,—এ সমাজে লজ্জা নারীর জ্বপ নয় কখনো, কিন্তু এটিকেই পুরুষের প্রাণেরও বাড়া,—

বিশেষ করে তরুণী নারিকার উপস্থিতিতে। আর চটক্ কি না পাঁচ বছর ‘বিলেতে সেরেফ এটিকেট অধ্যয়ন’ করে এসেছে; ‘চিহ্নটি কাটলেও ছুঁ-শব্দ’ করেই না,— কারণ তা এটিকেট-বিরুদ্ধ। কৃত্রিম সমাজ-ব্যবহার বেহায়াপনা এবং দুষ্টজ্ঞতাবোধ, দুইইই যেখানে যাত্রাতিরিক্ত—সেখানে কর্তনার যাত্রাকে আর একটু সীমা পার করে এনে গল্পের এই চমৎকার হাসির উপাদান রচনা করেছেন পরশুরাম। আর গল্প-সমাপ্তির এই অপ্রত্যাশিত নাটকীয়তা কেবল অট্টহাসিকেই অব্যাহত করে না,—ছোটগল্পের সফল সংকেতকেও করে দোলায়িত।

এখানেই শিল্পীর কলাশৈলীর স্বকীয়তা,—এখানেই তাঁর অতুল্য, সার্থকতার সংকেত।

পরশুরামের হাসির গল্পের রসস্ফূর্তি প্রসঙ্গে যতীন্দ্রকুমার সেনের ‘বিচিত্রণ’-বিশিষ্টতার উল্লেখ অপরিহার্য। এসব গল্পের হাসির উৎস কেবল লেখার নয় :—লেখার এবং রেখার, বরং বর্ণনার সত্যকে ছবিতে প্রত্যক্ষ করতে পারাতেই হাসির উৎস হতে পেরেছে এমন অফুরন্ত। এ-যেন পুড়ে-বুকে হাসা নয়,—চোখে দেখে হাসা। ‘গড্ডলিকা’-র এই বিচিত্রণ-বৈশিষ্ট্য প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন, “লেখার দিক হইতে বইখানি আমার কাছে বিস্ময়কর, ইহাতে আরো বিস্ময়ের বিষয় আছে, সে যতীন্দ্রকুমার সেনের চিত্র, লেখনীর সঙ্গে তুলিকার কী চমৎকার জোড় মিলিয়াছে, লেখার ধারা রেখার ধারা সমানতালে চলে, কেহ কাহারো চেয়ে খাটো নহে। তাই চরিত্রগুলো ভাবায় ও চেহারায় ভাবে ও ভবিতে ডাহিনে বামে এমন করিয়া ধরা পড়িয়াছে যে, তাহাদের আর পলাইবার ঠাঁক নাই।”^{২১}

যতীন্দ্রকুমারের ব্যঙ্গচিত্র থেকেই নাকি পরশুরাম তাঁর হাসির গল্প লেখার প্রেরণা পেয়েছিলেন,—প্রথম থেকেই এই ‘অভ্যাগ-সহন’ বন্ধু তাঁর বাণীকে রূপ দিয়ে এসেছেন। তাতে গল্পের স্বাভূতা কত বর্ধিত হয়েছে, ‘চিকিৎসা সংকট’, ‘লব্ধকর্ণ’, ‘ভূশক্তির মাঠে’ ইত্যাদি গল্পের চিত্র-কর্মই তার প্রমাণ। কিন্তু গল্পকে অনিশ্চিত চিত্ররূপায়িত করতে পারার প্রতিশ্রুতি শিল্পীর লেখার মধ্যেও এক বিশেষ চিত্র-নির্ভর প্রকরণের সৃষ্টি করেছিল। অনেক জায়গায় পরশুরামের কলম কেবল ছবির details রচনা করে গেছে বলে মনে হয়,—ছবি যেখানে নেই,—সেখানেও গল্পরসের সফল আত্মদানের জন্য ‘লেখার খুঁটিনাটি দিয়ে মনের গহনে ছবি এঁকে নিতে পারলেই রসস্ফূর্তি যেন সম্ভব হয়। পরশুরামের অন্তিম পর্বায়ের গল্পসংকলনগুলো বিচিঞ্জিত নয়। দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘কৃষ্ণকলি’ সংকলনের ‘বরনারীবরণ’ গল্পের কথা বলা যেতে পারে; বরণসভার চিত্র, থাকমণি দেবী এবং রাধহরি লাহিড়ীর বরণদৃশ্যের ছবিগুলি আঁকা থাকলে রসগ্রহণ যেন আরও

সংহত হতে পারত; অন্ততঃ মনের গভীরে সে-সব ছবি যত পূর্ণরূপে হয়, গল্পরসের স্বাভাৱ্য হয়ে ওঠে ততই ঘন নিবিড়।

তাছাড়া গল্পরসের ক্ষুরশে শিল্পী যে সচেতন ভাবেও ছবির ওপরে নির্ভর করতেন, তার স্থানিশ্চিত প্রমাণ রয়েছে ‘প্রেমচক্র’ গল্পে। বিশ্বচক্রের মত এই গল্প-চক্রের বর্ণনা এত জটিল যে, শিল্পী নিজেরই বিভিন্ন নম্বরের ছবি দেখে তা স্পষ্ট করে নিতে নির্দেশ দিয়েছেন। যতীন্দ্রনাথ সেনের বিচিত্র পরশুরামের গল্পের স্বাদকেই কেবল নিবিড় করেনি,—তার রচনাশৈলীকেও জ্ঞাতে-অজ্ঞাতে প্রভাবিত করেছে। বস্তুত এক বিশেষ প্রকরণের হাসির গল্প রচনায় পরশুরাম আজও প্রায় অনন্ত, সে-কথা অবিস্মরণীয়।

রাজশেখরের গল্পগ্রন্থগুলির মধ্যে রয়েছে—‘গডলিকা’, ‘ধৃত্তরীমায়া’ ইত্যাদি গল্প, ‘গল্পকল্প’, ‘কঙ্কালী’, ‘আনন্দোবাধে ইত্যাদি গল্প’, ‘চমৎকুমারী ইত্যাদি গল্প’, ‘হুম্যানের স্বপ্ন ইত্যাদি গল্প’, ‘নীলভারা ইত্যাদি গল্প’, ‘কৃষ্ণকলি ইত্যাদি গল্প’।

একাদশ অধ্যায়

বাংলা ছোটগল্প : আদিপর্ব (৫)

প্রথম চৌধুরী ও অমৃতভী দল

(ক) গল্প-শিল্পী প্রথম চৌধুরী

কালের বিচারে গল্পকার প্রথম চৌধুরী (১৮৬০-১৯৪৬) পূর্বালোচিত অনেক শিল্পীর অগ্রগামী ছিলেন। পূর্ব অধ্যায়ে হাত্তরসিক যে-সব গল্প-লেখকের কথা বলেছি, তাঁদের মধ্যে কেবল সুরেন্দ্রনাথ মজুমদারের রচনা কিছু পরিমাণে চৌধুরী; মশায়ের লেখার সমসাময়িক ছিল;—পরশুরাম ও কেদারনাথ গল্প রচনার ক্ষেত্রে নিঃসংশয়ে তাঁর উত্তরসাধক। অপর আর একদিক থেকে বাংলা ছোট-গল্পের জন্ম-ইতিহাসে তাঁর পথিকৃত-এর ভূমিকা রবীন্দ্রনাথের সতীর্থতা দাবি করতে পারে। আগে বলেছি, ১২৯৮ সালের ‘সাহিত্য’-পত্রে প্রেম্পের মেরিমি-র Etruscan Vase-এর প্রথম চৌধুরী কৃত অহুবাদ প্রকাশিত হয়েছিল ‘ফুলদানী’ নামে। বাংলা সাহিত্যে অহুবাদ-গল্প রচনার ধারা সেদিন থেকে অবাধ মুক্তি পেল। রবীন্দ্রনাথের প্রতিভা-ধন্য মৌলিক গল্পের যোগান যথাসময়ে না পেলে, বাংলা ছোটগল্পের ইতিহাস অহুবাদ কর্মের পথে একান্ত বিভূত হতে পারত। শুধু তাই নয়, মৌলিক গল্প-প্রবাহের সমান্তরাল ধারায় অহুবাদ-গল্পের শ্রোতও সেদিন খুব মন্দগতি ছিল না। এখানে রবীন্দ্রনাথের গল্পের সমন্বয়ে প্রবহমান আর এক গল্প-শ্রোতের আদিশূরিত্ব দাবি করতে পারেন চৌধুরী মশায়। কিন্তু ছোটগল্পকার প্রথম চৌধুরীর কৌড়ি-পঞ্জীতে এ-ঘটনা শ্রেষ্ঠতার কোনো মূল্য দাবি করতে পারে না। তিনি নিজে এ সম্বন্ধে বলেছেন,—“আমি প্রথমে কলম ধরেই ফুলদানী নামে একটি গল্প করাসী থেকে অহুবাদ করি। সে গল্প যে পুনর্মুদ্রিত করিনি, তার কারণ, গল্পটি একটি প্রসিদ্ধ গল্প হলেও, আমার কাঁচা হাতের স্পর্শে তার স্বার্থ রূপ নষ্ট হয়ে গিয়েছিল। গল্পটির লেখক Maupassant নন—Merimee নামক তাঁর পূর্ববর্তী। জটনৈক খ্যাতিনামা সাহিত্যিক।

“এরপর বাঙালি লেখকরা Maupassant-এর বহু গল্প বাংলার অহুবাদ করেন। আমি যদি এক্ষেত্রে কোনো পথ দেখিয়ে থাকি, তবে তা অহুবাদের পথ। কিন্তু এই অনুদিত বিলেতি গল্পগুলি বঙ্গ সাহিত্যের অঙ্গ বলে গ্রাহ্য হয়নি।”^১

১। ড. সুধীরচন্দ্র সরকার সম্পাদিত ‘কথাকল্প’র ভূমিকা।

তাহলেও কোনো প্রকার অসাকল্যের দরুন প্রমথ চৌধুরী অহুবাদ-গল্প রচনায় বিরত হয়েছিলেন, এমন কথা ভাবলে ভুল হবে। ‘ফুলদানী’র পরে তিনি মেরিমির ‘কার্মেন’ উপন্যাস অহুবাদ করতে আরম্ভ করেন, এর মূলে ছিল রবীন্দ্রনাথের বিরূপ মন্তব্যের প্রতিক্রিয়া। ‘ফুলদানী’ প্রকাশিত হবার পরে ‘সাধনা’ পত্রিকায় কবি এর সমালোচনা করেছিলেন; প্রমথ চৌধুরীর কাঁচা হাতের অসাকল্যের কথা উল্লেখ করেছিলেন তিনিই প্রথম। সেই সঙ্গে বলেছিলেন নীতির দিক থেকেও “ফুলদানির মত গল্প বঙ্গসাহিত্যের অন্তর্ভুক্ত করা অসহিত।” প্রমথ চৌধুরী লিখেছেন, “তারপরেই আমি মেরিমির কার্মেন তর্জমা করি। কিন্তু সেটি শেষ করতে পারিনি বলে প্রকাশ করিনি। কার্মেন অহুবাদ করবার কারণ, তার বিষয়বস্তু ফুলদানীর চাইতে ঢের বেশি অসামাজিক। সাহিত্যিক ভূচিবাই প্রথম থেকে আমার খাতে ছিল না। এবং প্যারিটানিজমকে আমি কোনো কালেই একটা গুণের মধ্যে গণ্য করিনি।”^২

এখানেই প্রমথ চৌধুরীর শিল্পি-ব্যক্তিত্বের শ্রেষ্ঠ প্রকাশ। বিবাহ-সম্পর্কে ঠাকুরবাড়ির সঙ্গে যুক্ত হবার আগে; থেকেই রবীন্দ্রনাথের প্রতি তাঁর স্বগভীর শ্রদ্ধাভক্তির কথা নিজে তিনি বিবৃত করেছেন কুণ্ডলিনী স্মৃতিতে। কিন্তু এ-সব সত্ত্বেও নিজের মতের স্বাভাব্য সন্ধে চৌধুরী মশায় ছিলেন অত্যন্ত সচেতন। যে-কোনো কারণেই সেই স্বাভাব্য সন্ধে বর্জন করা বা সে পথের বাধা নীরবে এড়িয়ে যাওয়া তাঁর ব্যক্তিত্বের পক্ষে অসম্ভব ছিল। ব্যক্তি-স্বভাবের এই অবিচলিত স্বতন্ত্রতাবোধ নিয়ে পরের লেখার সার্থক অহুবাদ করা সম্ভব ছিল না। বস্তুতঃ অহুবাদ-গল্প-রচনার অবসান সাধনে যেমন, মৌলিক গল্প-রূপের উদ্বোধনেও চৌধুরী মহাশয়ের এই সদাচকিত চারিত্র-স্বাভাব্যই প্রধান উপাদান হয়ে আছে।

নিজের অন্তর্লীন এই স্বভাবের পরিচয় দিয়ে তিনি লিখেছিলেন, “আমার মনের স্বাভাবিক গতিই হচ্ছে প্রচলিত মতগুলোকে আমল না দেওয়া। অর্থাৎ সচরাচর enlightened নামধারী লোকদের সঙ্গে মতে যাতে না মেলে তার জন্তে আমার একটু চেষ্টা-আছে।” আপন-সহজ প্রকৃতিতে প্রমথ চৌধুরী ছিলেন একটি distinct individual,—বাংলা সাহিত্যে সব চেয়ে অ-মিশ্র সম্পূর্ণ individual. নিরাবেগ বিশুদ্ধ intellect-এর কঠিন নির্মোকে অস্তরালে সেই individuality-র সদাভ্যন্তর অধিষ্ঠান। ছোটগল্প রচনার ক্ষেত্রে সেই বৌদ্ধিক ব্যক্তিত্ব (intellectual individuality) theme এবং form উভয়ের স্থিতিতেই ক্লাসিকতাই তৎপরতায় আত্মপ্রকাশ করেছে।

২। প্রমথ চৌধুরী ‘আত্মকথা’।

৩। ইন্দিরা দেবীচৌধুরাণীকে লেখা পত্র—৩: ‘বিষভাষ্য পত্রিকা’—২য় বর্ষ, চতুর্থ সংখ্যা।

তাহলেও দেখব,—বিষয়বস্তুর চেয়ে গল্প-শরীরের সংগঠনেই শিল্পীর আবেগ-বন্ধনহীন বুদ্ধির হাতিয়ার নিখুঁত-নূতন মূর্তি রচনা করেছে।

এখানেই গল্প-শিল্পী প্রমথ চৌধুরীর স্বার্থ ঐতিহাসিক প্রতিষ্ঠা। আধুনিক কালের বাংলা গল্পে বিস্তৃত স্বতন্ত্র রূপ-চিন্তনের পথ-প্রবর্তক তিনি। এই প্রকরণগত বিশিষ্টতার দ্বারা তাঁর সৃষ্টির আলোচনা পরাগত হতে বাধ্য। সৃষ্টির ক্ষেত্রে রূপ-সচেতনতা আধুনিকতার লক্ষণ। অর্থাৎ, প্রাচীন মহাকাব্যের কাল থেকে মানুষের জীবনবোধ ক্রমেই বত পরিচ্ছন্ন, স্পষ্ট-সংজ্ঞক হয়েছে, তার রচিত সাহিত্যের শরীরও হয়েছে স্তম্ভ সংহত, সুরেখা-বলয়িত। স্বকল্পিত রূপের রেখার প্রাণের চিরন্তন প্রাচুর্যকে নিত্য-নূতন বিভ্রাসে অপরূপ করে দেখার আকাঙ্ক্ষা আধুনিক কারুশৈলীর বিচিত্র-স্বাদুতার এক শ্রেষ্ঠ উপাদান। প্রমথ চৌধুরীর বৌদ্ধিক প্রতিভা বাংলা ছোটগল্পের শরীর-সীমায় চেনা জীবনকে নূতন রূপের অবয়বে নূতন করে আত্মা করবার আধুনিক বৈচিত্র্য দান করেছে,—এই অর্থে তিনি আধুনিক-গল্প কলার পথিকৃৎ। তাই, সরস্বতীর মন্দিরে পরে এসেও দ্বারা পুরাতন পুষ্প অঞ্জলি রচনা করে গেলেন,—চৌধুরী মহাশয়ের নূতন আহৃত পুষ্পাঞ্জলির মধুরিমা তাঁদের পরে উপভোগ্য। সাহিত্যের স্বরূপ আবিষ্কার সমাজের বহু লোকের মনোমিলনের মাধ্যমে সম্ভব হয় না,—“বহু লোকের ভিতর চৌদ্দ আনা মনের মিল থাকলে ‘সাহিত্য সম্মিলন’ হতে পারে কিন্তু সাহিত্য সৃষ্টি হয় না।” এ কথা বলেছেন,—স্বয়ং প্রমথ চৌধুরী। তাঁর বিশ্বাস,—“সাহিত্য হচ্ছে ব্যক্তিত্বের বিকাশ। স্বতরাং সাহিত্যের পক্ষে মনের ঐ পড়ে-পাওয়া চৌদ্দ আনার চাইতে ব্যক্তি-বিশেষের নিজস্ব দু’আনার মূল্য ঢের বেশি। কেন না, ঐ দু’আনা হতেই তার সৃষ্টি ও স্থিতি; বাকী চৌদ্দ আনায় তার লয়। যার সমাজের সঙ্গে যোল আনা মিল আছে তার কিছু বক্তব্য নেই। মন পদাধিষ্টি মিলনের কোলে ঘুমিয়ে পড়ে, আর বিরোধের স্পর্শে জেগে উঠে। এবং মনের এই জাগ্রত ভাব থেকেই সকল কাব্য, সকল দর্শন, সকল বিজ্ঞানের উৎপত্তি।”*

এ সিদ্ধান্তের সত্য্যাসত্য নিয়ে তর্ক করবার অবকাশ নেই,—কারণ এ-টুকু প্রমথ চৌধুরীর শিল্পি-চেতনার মূল-নিহিত প্রত্যয়,—এই প্রত্যয়ের আলোকেই তাঁর স্বপ্ন-স্বভাবের পরিচয় আবিষ্কার করতে হবে। এই প্রত্যয়ের বশেই প্রমথ চৌধুরী আত্মজীবন সাহিত্য-সাধনার চির অতন্ত্র-চেতনা। তীক্ষ্ণ ধারালো চিন্তার কুঠার হাতে সকল গতানুগতিকতার বিরোধিতা করে,—সকল convention-এর মূল উৎপাটন করে করে

*। প্রমথ চৌধুরী—‘প্রাণার বাহা’ (প্রবন্ধ)—জঃ—‘স্বকল্পিত’ প্রথমবর্ষ প্রথম সংখ্যা।

এগিয়ে চলেছেন তিনি চিরদিন। সার্থক সৃষ্টির উৎস হিসেবে মনের যে ‘জাগ্রত ভাব’-এর কথা উল্লেখ করেছেন চৌধুরী মশায় আসলে তা অমিশ্র মননশীলতার শক্তি,—হৃদয়-ধর্মের তরল মানবতা নেই তার কোথাও। অন্ততঃ তাঁর চোখে হৃদয়ধর্ম যে মনের সদাঙ্গাণ্ডিতর পক্ষে আবশ্যময় তরল পানীয় ছাড়া আর কিছু ছিল না, তাতে সন্দেহ নেই। হৃদয়-ধর্মের প্রতিষ্ঠা স্ফূর্ততার বন গহনে,—মনের সঙ্গে মনের নিবিড় ‘সাহিত্যে’। কিন্তু সাহিত্যিক,—অনেকের সঙ্গে অনেকের মনের মিল স্রষ্টার ‘মনকে ঘুম পাড়িয়ে রাখে’—এই ছিল প্রথম চৌধুরীর বিশ্বাস তাই মনোধর্মের তথা মনোমিলনের বিরুদ্ধে তাঁর চিরকালের জেহাদ, এ সম্পর্কে তাঁর সন্ধানী দৃষ্টি সদা-সচেতন।

এই অর্থে সমাজের সঙ্গে,—বহুর সঙ্গে বিচ্ছেদের একক ভূমিতে নিজের সৃষ্টির আসন পেতেছিলেন প্রথম চৌধুরী। তাই বলে তাঁর রচনা সমাজ-বিমুখ বা সমাজ-বহির্ভূত ছিল না। আমাদের চেনা জগতের চির-চেনা জীবনের পটভূমিতে তিনি তাঁর সৃষ্টির ভিত রচনা করেছেন,—অন্ততঃ তাঁর ছোটগল্প-সাহিত্যের। ‘আত্মকথা’র বিভিন্ন অংশে নিজ জীবনের পরিচয়-পরিধির যে ইঙ্গিত তিনি দান করেছেন, তা বিশ্বয়কররূপে বিচিত্র এবং বহু ব্যাপক। ডঃ অতুলচন্দ্র গুপ্ত এই সত্যের সুরেখ পরিচয় ব্যক্ত করেছেন,—“প্রথম বয়স থেকেই প্রথমবার্ মিশেছেন সকল শ্রেণীর নানা লোকের সঙ্গে। আমরা অনেক সময় রহস্য করে বলেছি যে, ছয় কোটি বাঙালির মধ্যে প্রথম চৌধুরী চারকোটি লোককে চেনেন। এবং যার সঙ্গেই তাঁর পরিচয় হয় তার শরীর ও মনের চেহারা ও ভাষা-ভঙ্গী তাঁর মনে এঁকে যায়। আর মনে করলেই তার শব্দচিত্র অসাধারণ কোশলে লেখারী হুটিয়ে তুলতে পারেন। এর পরিচয় তাঁর ছোটগল্পে ছড়ানো রয়েছে।”^৫

অতএব গল্প রচনার ক্ষেত্রে আর পাঁচজন শিল্পীর মতই প্রথম চৌধুরীরও মূল পুঁজি চোখে-দেখা জীবনের অভিজ্ঞতা। কিন্তু সেই অভিজ্ঞতা যে-বিশেষিত উদ্দেশ্যে তিনি প্রয়োগ করেছেন এক অ-পূর্ব পদ্ধতিতে, সেখানে তিনি পাঁচজনের মধ্যে থেকেও আর একজন,—একতমজন। জীবন-চিন্তার অতন্ত্র individuality ও প্রয়োগ-বিধির intellectual অনন্ততাই প্রথম চৌধুরীর গল্প-শিল্পকে তুলনারহিত স্বতন্ত্রতার মহিমায় নিঃসঙ্গ করে রেখেছে। আসলে, তাঁর সকল সৃষ্টিই নিজ ‘ব্যক্তিত্বের বিকাশ’।

এই ব্যক্তিত্বের মধ্যে নানা রকমের আপাত-বিরোধ, নানা রকমের paradox রয়েছে। কিন্তু সকল বৈচিত্র্য, সকল রহস্য-কৌতুক-বৌদ্ধিকতা নিয়েও প্রথম চৌধুরী আসলে ছিলেন আমাদেরই মত রক্তমাংসের মানুষ,—আর হৃদয় নিঃসংশয়েই ছিলেন আমাদের মতই বাঙালি। বাংলাদেশের বাইরে,—তদূর যুরোপ খণ্ডের জীবনের সঙ্গেও তাঁর

ঘনিষ্ঠতা কম ছিল না ; প্রমথ চৌধুরীর প্রমথ লেখা মৌলিক গল্প ‘প্রবাসস্থিতি’র পটভূমি ইংলণ্ডে। যে ‘চারইয়ারি কথা’ নিয়ে বাংলার গল্পসাহিত্যে তিনি পাঁচজনের একতমজন রূপে অসংশয় প্রতিষ্ঠা পেলেন,—তারও সব কয়টি নায়িকা খেতবীপ-বাদিনী। আর একথা বলতে বিধা নেই, সেই বিদেশিনী নায়িকাদের ‘শব্দ-চিহ্ন,—‘তাদের ‘শরীর ও মনের চেহারা’ তিনি সমান দক্ষতার সঙ্গে একে তুলতে পেরেছেন,—যেমন পেরেছেন দেশীয় নায়িকার জীবন-রূপায়ণে। তবু বিশেষ করে বলতে ইচ্ছে করে, ‘ছয় কোটি বাঙালির মধ্যে চার কোটি বাঙালিকেই’ চৌধুরী মশায় একান্তভাবে আত্মস্থ করেছিলেন। ব্যক্তিত্বের মৌল স্বভাবে অমিশ্র কৃষ্ণনাগরিক যদি তিনি নাও হন, তবু নিঃসংশয়ে ছিলেন বিস্তৃত বাঙালি। সেই বাঙালি প্রাণের রস-চেতনায় পরিস্ফুট হয়ে যুরোপের নায়িকা-কথার সকৌতুক বিবরণ সফল পরিণাম পেয়েছে ‘চারইয়ারি কথা’-র ‘আমার কথা’য়। ‘চারটি গল্পের মধ্যে’ রবীন্দ্রনাথ ঐ গল্পটিকেই বলেছেন সবচেয়ে ‘human’।* তার কারণ, গল্পের বিদেশিনী নায়িকা প্রমথ চৌধুরীর বাঙালি চেতনার অন্তর-রসে স্নিগ্ধ হয়ে—একটি বাঙালিনী হতে হতে ও ককে গেছে,—কিন্তু নিঃসংশয়ে হয়েছে ‘Eternal Feminine’। ‘বীণাবাই’-এর বীণা পশ্চিমভারতের বর্ণাঢ্য বিচিত্রতার জগতে ঘুরে-ফিরে তার সবশেষের অশেষ সুরটি খুঁজে পেয়েছে বাংলাদেশে, বাঙালি সুর-সাধকের সম-আত্মিকতায়। ‘একটি সাধা গল্প’, ‘ছোটগল্প’, ‘সম্পাদক ও বন্ধু’, ‘ট্রাজেডির সূত্রপাত’ ইত্যাদি আরো বহু গল্পে প্রমথ চৌধুরীর এই বাঙালি-প্রাণতার বৈভব স্বতঃস্ফূর্ত হতে পেরেছে।

একাকিত্বের চির-অতঙ্গ পতাকাধারী প্রমথ চৌধুরীকে দশজন বাঙালির একজন করে প্রতিপন্ন করা আমাদের উদ্দেশ্য নয়,—দশজনের মধ্যে নিঃসন্দেহে তিনি একাদশতম। কিন্তু স্বাতন্ত্র্যের আঁগাগোড়া সুরেখতা সঙ্গেও তাঁর গল্প-রচনার শ্রেষ্ঠ উপাদান মানবজীবন-অভিজ্ঞতার মূল থেকে উৎসারিত,—একান্তভাবে মানবিক ;—রবীন্দ্রনাথ যাকে বলেছেন ‘human’। এই মানসিক অবধানের,—তথা এই human understanding-এর মূলগত প্রবণতায় প্রমথ চৌধুরী বাংলার মানব-সমাজের অন্তর্গত ; আর সেখানে আর পাঁচজন বাঙালিরই মত তাঁর সুখ-দুঃখের জ্ঞান, প্রেম-ভালবাসা যদি নাও বলি, তবু ‘Eternal Feminine’-এর জ্ঞান রূপময় উৎকর্ষ,—কোনো কিছুই কম নয়। বরং অমিশ্র-শুদ্ধ কুশাগ্র বৌদ্ধিকতার প্রভাবে সকল অভিজ্ঞতা সম্বন্ধেই তাঁর চেতনার প্রতিক্রিয়া সূহৃদম আবাতেও অতি-প্রখর।

কালে কালে এমন একটা ধারণা দাঁড়িয়ে গেছে যে, মানুষের প্রণয়বৃত্তি, তথা ‘ভালবাসা’র প্রতি প্রমথ চৌধুরীর মনোভাব স্মিত ব্যঙ্গ-মিশ্রিত কৌতুক-সহানুভূতি

পর্ষায়ে গিয়ে পৌঁছেছিল। এ-কথা অংশতঃ সত্য হলেও পূর্ণ সত্য নয়। আর আংশিক সত্য ও মিথ্যার মধ্যে পার্থক্যের রেখাও আসলে অদূরবর্তী। জীবন কাছে একটি পাত্র তিনি লিখেছিলেন,—“আমি কৈশোর উত্তীর্ণ না হতে হতেই টের পেয়েছিলুম যে জীবনে কোন্ কোন্ জিনিস আমাকে অধিকার করে নেবে—beauty, mind—এবং এটাও বসতে বাকি ছিল না যে আমার মনোজগতের কেন্দ্র হবে The Eternal Feminine।”^৭ সৌন্দর্য, মন ও মনোজগতের অধিষ্ঠাত্রী চিরন্তন নারী,—এই তিনে বুঝিলে প্রমথ চৌধুরীর শিল্প-চেতনার মৌলিক গঠন;—এই তিনেতে মিলেই তাঁর ব্যক্তিত্বের কাঠামো। এমন অবস্থায় প্রণয়বৃত্তি বা ভালবাসার বিরুদ্ধে তাঁর জেহাদ থাকা সম্ভব নয়;—আসলে প্রেমের জগতেও তাঁর নালিশ গতাহুগতিকতা, তথা কৃত্রিমতার বিরুদ্ধে :—

“প্রিয় কবি হতে চাও, লেখো ভালবাসা,
যা পড়ে গলিয়া যাবে পাঠকের মন।
তার লাগি চাই কিন্তু ছুটি আয়োজন,—
জোর করা ভাব, আর ধার করা ভাষা।”^৮

অতএব প্রমথ চৌধুরীর কটাক্ষ আসলে ভালবাসার বিরুদ্ধে নয়,—তার কৃত্রিমতার বিরুদ্ধে;—জোর-করা ভাব, আর ধার-করা ভাষার conventionকে অন্ধ অনুসরণ করে যা কেবল পাঠকের মনকে মায়ামোহে বিগলিত করে দেয়। সাহিত্যে ও জীবনে চিরাচরণের গোপ্পদে ব্যক্তিত্বের প্রাণশ্রোত যেখানে রুদ্ধ হয়ে গেছে,—সেখানেই রসধর প্রমথ চৌধুরী ব্যঙ্গ-মুখর হয়ে উঠেছেন।

কেমন করে এ-দুর্ঘটনা ঘটে গেল-কথা শিল্পী নিজেই লিখেছেন,—“মস্ত সাপকে মুখ্য করতে পারে কিনা জানিনে, কিন্তু মানুষকে যে পারে তার প্রত্যক্ষ প্রমাণ গোটা ভারতবর্ষ। সংস্কৃত শব্দ যে সংস্কারকে বাধা দিতে পারে তার প্রমাণ বাংলা সাহিত্য। মানুষ মানুষেরই মন কতক স্থপ্ত আর কতক জাগ্রত। আমাদের মনের যে অংশটুকু জেগে আছে সেই অংশটুকুকেই আমরা সমগ্র মন বলে ভুল করি,—নিদ্রিত অস্তিত্বটুকুর অস্তিত্ব আমরা মানি নে, কেন না জানি নে। সাহিত্য মানবজীবনের প্রধান সহায়, কারণ তার কাজ হচ্ছে মানুষের মনকে ক্রমাশয় নিদ্রার অধিকার থেকে ছিনিয়ে নিয়ে জাগরুক করে তোলা।”^৯

অর্থাৎ বহুদিন ধরে বহুর কণ্ঠে যে-কথা যে-ভঙ্গীতে উচ্চারিত হয়ে আসছে, নিজের অনন্ততার বলে কোনো এক সুপ্রাচীন কালে যে-কথা মানব-মনের উদ্বোধন ঘটিয়েছিল,

৭। ইন্দিরা দেবীকে লেখা পত্র—এ ‘বিশ্বভারত পাত্রিকা’—ভদ্রাব্দ।

৮। ‘উপদেশ’ কবিতা—‘সবট পঞ্চাশৎ’। ৯। প্রমথ চৌধুরী—‘মুখপত্র’ সপ্তম পত্র ১ম বর্ষ। ১ম সংখ্যা।

কালে কালে আবার সেই কথা, সেই লগিত ভদ্রীই মাহুঘের মনকে ঘুম পাড়াতে থাকে। কারণ একদিন যে-কথায় মনের জগৎ হঠাৎ আলোকিত হয়েছিল, সেদিকেই মাহুঘের বত বৌক গিয়ে পড়ে। কিন্তু দিনে দিনে জীবনের মূলে আরো নতুন কথার দাবি যে জন্মে থাকে,—মনের অনালোকিত আরো সব কুঠরিতে নতুন আলো জ্বালায় আকাজ্জক পুঞ্জিত হয়ে চলে, সেদিকে খেয়াল থাকে না। তাই চিরপুরাতনের গড্ডলিকা প্রবাহে মাহুঘ ভেসে যায়, তার ব্যক্তিত্বের বিকাশ আর ঘটে না,—পাঁচজনের একজন হয়ে পড়ে সে আর ‘নিজের মত হতে’ পারে না।

আমাদের প্রেমাহুভবের মূলেও সেই গড্ডলিকা প্রবাহ চলে আসছে কতদিন ধরে, তার হিসাব নেই; আর জাগর ব্যক্তিত্বের স্বাভাব্য-স্পর্শহীন সে প্রেম কেবলি বিগলিত হয়ে, রোমান্টিক হয়ে পড়ে। প্রায় আগাগোড়া ছোটগল্প-সাহিত্যে কচিং এক-আধটি ছাড়া প্রমথ চৌধুরী এই প্রেমবৃত্তি,—তথা, পুরুষের ‘feminine’ বাসনার রূপ-চিত্র রচনা করেছেন। এমন কি, ‘নীল লোহিত’ বা ‘বোষ্টন ও লোষ্টন’ গল্পও আসলে feminine প্রসঙ্গীয়;—যদিও একটু অদ্ভুত ধরনের। আর সে-সব গল্পে সহাসতা যেটুকু রয়েছে, প্রায়ই তা ব্যঙ্গ-বিদ্রোপের স্বভাববিশিষ্ট নয়,—গতাহুগত্যের বিরোধিতাপূর্ণ বিন্দু-কোঁতুকে মিশ্র paradox. মাহুঘের প্রেমের কথা বলতে গিয়ে সে প্রেমকে ভেঙুচি কাটেননি প্রমথ চৌধুরী; তার দুর্বল, পরাহুবৃত্ত অন্ধতাকে নিয়ে যেটুকু হেসেছেন, তার মূলেও রয়েছে সহাহুভূতির কারুণ্য :—

“নয়ন যখন দিই হাসিতে মুড়িয়ে,

লুকিয়ে তাহার নীচে থাকে অশ্রুজল।”^{১০}—প্রমথ চৌধুরীর paradoxical গল্পগুলি সম্বন্ধে এ-কথা বিশেষভাবে সত্য।

দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘ছোটগল্প’ গল্পের কথাই বলি। প্রোকেসারের কথায় প্রেমাহুভবের একটি করুণ-মহিম রূপ গড়ে ওঠার সম্ভাবনা ছিল;—এমন কি লেখকের বুদ্ধিদীপ্ত অদ্ভুত প্রয়োগ-ভদ্রী স্বভেদেও প্রেমের হীরক-কঠিন উজ্জল স্বভাবটি অন্ধুর থেকেছে। আর চরম ত্যাগের করুণা-মিশ্র একবিন্দু অশ্রুকে ক্ষুরধার বুদ্ধি ও বিন্দু শ্মিতহাতের চাপে (pressure) ঘনীভূত করে তবেই এই হীরার ধার স্ফটিক করা সম্ভব হয়েছে। প্রোকেসার যখন গল্পের শেষ কথাটি “হেসে বললেন”, তখন গল্পের তলায় একবিন্দু অশ্রু যে লুকিয়ে জমে গিয়েছিল, তাতে সংশয় নেই। শরৎচন্দ্রও খুব জোর দিয়ে এই কথাই বলেছেন,—‘ridicule’ করা নয়, জীবনের প্রতি সাহুরাগ প্রীতিকে বিন্দুহর নির্লিপ্ততা ও কটাক্ষদীপ্ত কোঁতুকের আবরণে উপস্থিত করাই ছিল প্রমথ চৌধুরীর গল্পশিল্পের মূল সংকেত :—অনেক সমঝদার

হয়ত বলেন, “বিভিন্ন ব্যক্তির খোঁচায় মানুষের বিশেষ কোনো একটা বীদরামি প্রযুক্তিকে পাঠকের কাছে রিভ্রাস করে তুলতে আপনি ভারি পারেন। কিন্তু আমি দেখি মানুষকে মানুষ করে দেখাবার ক্ষমতা এর চেয়েও আপনার ঢের বেশি। এক-একটা চাপা লোক যেমন তার বড় দুঃখটাকেও বলবার সময় এমন একটা তাক্সিলোর স্বর দেয় যে, হঠাৎ মনে হয় যেন সে আর কারো দুঃখটা গল্প করে বলে যাচ্ছে, এর সঙ্গে তার নিজের যেন কোন সম্পর্ক নেই। আপনিও বলেন ঠিক তেমনি করে।”^{১১}

এখানে কেবল প্রথম চৌধুরীর মনোভঙ্গীই নয়, তাঁর ছোটগল্পের প্রকরণ সম্বন্ধেও সার্থক ইঙ্গিত রয়েছে। সিরিয়াস জীবনানুভবের ক্ষেত্রে প্রকাশের এই তাক্সিলোর স্বরটুকুই প্রথম-গল্পের সাধারণ টেকনিক। অল্পভূতি বা হৃদয়ধর্মকে বুদ্ধিদীপ্ত চাপাহাসি ও সর্কোতুক কথার কারসাজির তলায় ঢেকে দেওয়াই ছিল তাঁর রচনাশ্রুতির বৈশিষ্ট্য। ‘নিজের দুঃখটাকেও’ তিনি বথার্থভাবে স্বীকার কেন করেননি, তার কারণ নিহিত রয়েছে শিল্পীর সহজাত চেতনার মূলে। আগেই বলেছি গতানুগতিকতা,—তথা, ব্যক্তি-স্বাভাব্যের দীপ্তিরোধকারী আবেশ ছিল তাঁর পক্ষে অসহনীয়। ‘বীরবল’, ‘সবুজপত্র’ সম্পাদককে একলা লিখেছিলেন,—“সকল দেশেই মনেরও একটা চলতি পথ আছে। অভ্যাসবশতঃ এবং সংস্কারবশতঃ দলে দলে লোক সেই পথ ধরেই চলতে ভালবাসে, কারণ মুখ্যতঃ সে পথ হচ্ছে জনসাধারণের জীবনযাত্রার পথ।...আপনাদের মত এই যে, সামাজিক জীবনের পদানুসরণ কবি কিবা দার্শনিকের মনের কাজ নয়। জীবনকে পথ দেখানোই হচ্ছে সে মনের ধর্ম, অতএব কর্তব্য।”^{১২}

বলা বাহুল্য, এটুকু প্রথম চৌধুরীর স্বগতভাষণ,—বীরবলের বেনামিতে আত্ম-আবিকারের সকল প্রয়াস। আর আবহমান কাল ধরে আবেগ ও আবেশের পথই যে বাঙালি মনের চলতি পথ হয়ে আছে, অপর অনেকের মত প্রথম চৌধুরীও ছিলেন সে-বিষয়ে নিঃসন্দেহ। কলে আমাদের প্রেমাত্মভবের মধ্যেও যুগ-যুগান্তরের এক আবিষ্ট মোহময়তা জড়িয়ে আছে; যার বথার্থ মূল্য কোনো কালে কেউ বুদ্ধি দিয়ে যাচাই করে দেখেনি, সংস্কার দিয়ে মেনে নিয়েছে। প্রেমের মূলে রোমান্টিক ভাবনার উৎসও এই গতানুগতিকতার মধ্যে! এই জন্যই রোমান্স ও রোমান্টিক প্রণয়ের প্রতি প্রথম চৌধুরী চির-বিশ্বাস। কেবল এই কারণেই ‘করমায়েসি গল্পে’ ঘোবালের মুখে বাংলার প্রথম সার্থক কথাসাহিত্যিক বক্রিমচন্দ্রের প্রথম রোমান্স ‘দুর্গেশনন্দিনী’র প্রতিও কটাক্ষ করতে পেরেছেন তিনি। তবে, মনে হয়, এ গল্পের কটাক্ষ শিল্পীর প্রতি তত নয়, যত গদ্যগদ্য

১১। ব্র: [ব্রজেন অল্যোপাখ্যার] ‘শব্দগল্পের পজাবলী’। ১২। ‘বীরবলের পত্র’—সবুজপত্র।

রোমান্স-পাঠকের প্রতি ; সে কটাক্ষ কোঁতকের সীমা পেরিয়ে ব্যঙ্গের অন্ন-কষায় জগতে পদক্ষেপ করতে পারেনি ।

কেবল রোমান্সিজম্ নয়, সকল প্রকারের সংস্কারের বিরুদ্ধেই চির উজ্জত ছিল তাঁর কটাক্ষের সহাস-মুহু আঘাত,—satire-এর তীব্রতায় কখনোই বা অতি বাঁঝালো হয়ে ওঠেনি, বড়জোর হয়েছে সরস caricature । আমাদের অভিশয় বাস্তবতাবুদ্ধি, তথা ‘সাহিত্যে বস্তুতত্ত্ব’র অতি-সচেতনতা নিয়ে এই ধরনের caricature করা হয়েছে ঐ একই ‘করমায়েসি গল্পে’, এখানে শিল্পী এক টিলে দুই পাখি মেরেছেন ।

কল কথা, যে-কোনো সংস্কার বা ইমোশন্-এর পক্ষেই আবিষ্ট হয়ে পড়া একান্ত স্বাভাবিক ; আর আবেশের মধ্যে ব্যক্তিত্বের বিকাশ অপহৃত হয়,—এই বিশ্বাসে প্রমথ চৌধুরী তাঁর প্রত্যেকটি গল্পের theme-কে বুদ্ধির ভোঁলে ওজন করেছেন প্রতি খাপে । এই বিচার-বিশ্লেষণের বৌদ্ধিক অংশটুকুই তাঁর অধিকাংশ গল্পের পটভূমি,—আলোচনা, বিতর্ক, অথবা কথকতার ভঙ্গীতে যার নিয়ত প্রকাশ । এই অর্থেই শিল্পী ইঙ্গিত করেছেন,—‘তাঁর গল্প আসলে গল্প ও প্রবন্ধ “একাধারে ও দুইই” ।’^{১০}

গল্পের প্রট্ট-কে আলোচনা, আর যুক্তি-বিতর্কের যান্ত্রিক কলে নিছক ছোটগল্পের রসকে জমাট হতে দেননি ; অথচ গল্পাংশ ও তর্কাংশ মিলিয়ে একটি আশ্চর্য গালগল্পের পরিবেশ গড়ে তুলেছেন,—এটুকুই প্রমথ চৌধুরীর গল্প লেখার সাধারণ টেকনিক্ । এতে তাঁর দুটি উদ্দেশ্য সাধিত হয়েছে, আর বাংলা সাহিত্যও পেয়েছে একটি বিশেষ স্বাভূতার স্পর্শ । প্রথমতঃ জীবন-মূলক গল্পে জীবনের সহজ ইমোশন-কে জমাট হতে না দিয়ে তাকে খুঁটিয়ে বিচার করে দেখা হয়েছে প্রতি পদে ;—এই বুদ্ধির খেলায় চৌধুরী মশায়ের “অভিজ্ঞতার বৈচিত্র্যে মিলেছে তাঁর অভিজ্ঞাত মনের অনন্ততা ;”^{১১}—কলে তাঁর মনীষাদীপ্ত ব্যক্তিত্বের স্বটেছে অ-সাধারণ স্বতন্ত্র প্রকাশ । আর একদিকে, নিজ ব্যক্তি-জীবনের মত নিজের গল্পের আবেদনকেও আবেশে লঘু হয়ে পড়তে দিতে শিল্পীর ঘোর আপত্তি ছিল ;—তাই গভীরতম অন্তর্ভবকেও বেদনাঘন হতে দিতে তিনি নারাজ । শরৎচন্দ্র তাঁর পূর্বোক্ত চিঠিতে লিখেছিলেন, “ইনিষে বিনিষে কাতরোক্তি কোথাও নেই—অথচ কত বড় না একটা ট্রাজেডি পাঠকের বুকে গিয়ে বাজে । আপনার লেখায় এই সহজ শান্ত রিকাইণ্ড্ বলার ভঙ্গীটাই আমাকে সবচেয়ে বেশি মুগ্ধ করে ।” প্রমথ-গল্পে তাঁর বলার এই ‘রিকাইণ্ড্ ভঙ্গি’ এনে দিচ্ছে গালগল্পের এক নিপুণ বাকশৈলী । এখানে চৌধুরী মশায় নবজীবনের ভূমিতে বাংলার প্রাচীন কথকতা-শিল্পের উত্তরসাহক ।

১০। ড. জ্যোতিপ্রকাশ বন্দ্যোপাধ্যায় (স:) ‘গল্পলেখার গল্প’ ।

১১। ড. রবীন্দ্রনাথ ‘প্রমথ-গল্পসংগ্রহের ভূমিকা’ ।

‘সবুজপত্র’ের মুখপত্রে তিনি লিখেছেন, সাহিত্য নিঃসংশয়ে জীবন-নির্ভর হলেও, তার সবটুকুই দৈনিক জীবনের পড়ে-পাওয়া টুকরো নয়। তাঁর কথায়, “সাহিত্য হাতে হাতে মাছবের অন্নবস্ত্রের সংস্থান করে দিতে পারে না। কোনো কথায় চিড়ে ভেজে না, কিন্তু কোনো কোনো কথায় মন ভেজে, এবং সেই জাতের কথারই সাধারণ সংজ্ঞা হচ্ছে সাহিত্য।” অনেকগুলি গল্পের মধ্যে সেই মন-ভেজানো কথার মালা গেঁথেছেন প্রমথ চৌধুরী। ‘আহতি’, ‘ঘোষালের হেঁয়ালি’, ‘বীণাবাই’ এই ধরনের স্নিগ্ধ উজ্জ্বল কথকতা-মাধুর্যের হৃদয় নিদর্শন। কিন্তু কথার মালা গেঁথে মন ভেজানো প্রমথ চৌধুরীর উদ্দেশ্য হলেও, ‘মনকে ঘুম পাড়ানো’ তাঁর পক্ষে কল্পনাভীত। তাই তাঁর ভাবগভীর গল্পগুলিতে তাঁর প্রবন্ধের মতই “সকল আলোচনাকে অহুসৃত্য করে আছে এক দীপ্তিমান রসিকতার স্বতীক্ল সরসতা।”^{১৫} মনকে যা ঘুমিয়ে ঝিমিয়ে পড়তে দেয় না কিছুতেই,—বেদনাহীন আলোর আঘাতে আঘাতে কেবল সচেতন—উন্মুখ করে রাখে পরবর্তী কথার অপেক্ষায়,—কথার মালায় গাঁথা পরের ফুলটির উৎকর্ষ সন্ধানে।

আর একশ্রেণীর গল্পে রয়েছে তार्কিকতার গটভূমি। এখানে শিল্পী যুরোপীয় জ্ঞানে বিদগ্ধ পাণ্ডিত্যের প্রাচুর্য নিয়েও প্রাচ্য পথাহুসারী। ডঃ অতুল গুপ্ত লিখেছেন, “প্রাচীন ভারতবর্ষের ভাস্কর্য ও টীকাকারদের তিনি পরম অহুসারী ছিলেন; এঁদের মধ্যে যারা বড় তাঁদের হৃদয় অথচ বস্তুনিষ্ঠ যুক্তির ধারা এবং বিপুল শব্দসম্পদের প্রয়োগনৈপুণ্য এই প্রোজ্জ্বলবুদ্ধি অসাধারণ বাঙালি লেখককে মুগ্ধ করেছিল।”^{১৬} প্রাচীন ভারতের বিদগ্ধ মানসের মতই চৌধুরী মশায় তাঁর অনেক বক্তব্যকে নৈসর্গিক যুক্তির পরম্পরায় সাজিয়েছেন,—বার প্রধান বৈশিষ্ট্য হল পূর্বপক্ষের আগাগোড়া উপস্থাপনার পর তীক্ষ্ণ যুক্তিজালে তার প্রতিটি অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ খণ্ডনপূর্বক উত্তর পক্ষের প্রতিষ্ঠা। বহু প্রবন্ধে এই রীতি বিচিত্র সার্ধক পদ্ধতিতে অহুসৃত হয়েছে। গল্পের গটভূমিতেও এই তार्কিকতার পূর্বপ্রচ্ছদ গড়ে উঠেছে। ‘ছোটগল্প’, ‘গল্প লেখা’, এমন কি ‘চারইয়ারি কথা’তেও এ ধরনের তর্ক ও আলোচনার পরিবেশ জমাই,—অমিশ্র ছোটগল্পের স্বাভূতাকে যা গভীর-ঘন হতে বাধা দিয়েছে। গল্পের তार्কিকতায় প্রাচীন টীকা ও ভাস্কর্যদের মত কূট নৈসর্গিক যুক্তিজাল বর্ষিত হয়নি,—কিন্তু এ-ধরনের প্রায় সকল গল্পেই প্রাচীন শাস্ত্রীয় বিচার সভার বৈঠকী পরিবেশটি পুরোপুরি গড়ে উঠতে পেরেছে। ‘চারইয়ারি কথা’-র বিলিতি ধরনের ক্লাব-এ বিলাতি নান্দিকাদের গল্প বাঙালি জীবনের স্বাদ বয়ে এনেছে আরো অনেক কিছুর সঙ্গে তার ঐ বৈঠকী পরিবেশের প্রভাবে।

১৫। ডঃ অতুল গুপ্ত, ‘প্রমথ চৌধুরীর প্রবন্ধ সংগ্রহ’ (১ম খণ্ড) ভূমিকা।

১৬। ‘বিশ্বভারতী পত্রিকা’ ১০০০ সাল (বৈশাখ-আষাঢ় সংখ্যা)।

বুদ্ধি-দীপ্ত মন-ভেজানো কথায় কথকতার স্বাদ ও সহাস-ভীক্ষ মননোজ্জ্বল তাত্ত্বিকতার পরিবেশে বৈঠকী গল্পের স্বাদুতা সৃষ্টি করে প্রথম চৌধুরী এক নতুন রসের জোগান দিয়েছেন, বাংলা গল্প-সাহিত্যে এ-পর্বস্ত বা 'ন কৃত', এমন কি হয়ত 'ন ভবিষ্যতি'। এবারে সেই রসগ্রহণের প্রকরণ নিয়ে আলোচনা হতে পারে।

প্রথম চৌধুরীর গল্পের আবেদন মূলত: 'সহৃদয় সহৃদয়-সংবাদী' নয়, সেই জন্তে এমন সংশয়ও দেখা দেয় যে, ওর বুদ্ধি কোনো আবেদনই নেই। সাহিত্য আসলে হৃদবৃত্তির দান,—প্রথম-গল্পের প্রকাশ চিদ-বৃত্তির অব্যবহিত মাধ্যমে। অর্থাৎ, তাঁর লেখায় মনের স্পর্শ নেই,—অতবড় মিথ্যা কথা বলা দুষ্কর। বরং স্তম্ভিত হৃদযুক্ত মননের প্রভাববশে তাঁর মনোদর্শ ছিল অসাধারণ রকমে স্পর্শকাতর। কিন্তু আগেই বলেছি, মনের অমিশ্র আবেগ প্রকাশকে অপরিহার্য আবেশের পূর্বসম্ভাবনা বলে তিনি চিরকাল ভয় করতেন। তাই মন যাতে ঘুমিয়ে পড়তে না পারে, সেইজন্ত মনের কথাকে বুদ্ধির মারকৎ ওজন করে ওর নিরাবিষ্ট শিল্পরূপটি আঁকতে চেয়েছেন চৌধুরী মশায়। দৃষ্টান্ত হিসেবে 'নীল লোহিতের সোরাটুলীলা' গল্পটির কথা উল্লেখ করি।

১৯০৭ খ্রিস্টাব্দে হুগো কংগ্রেসে যে লক্ষ্যজ্ঞ কাণ্ড হয়, আর পাঁচজন শিক্ষিত ভারতীয়ের চেয়ে চৌধুরী মশায়ের মন তাতে উবেলিত হয়েছিল অনেক বেশি,—কারণ আগেই বলেছি, হৃদযুক্ত মননের প্রভাবে তাঁর মন হয়েছিল অতিশূন্য রুচি-স্বাদ। এই উদ্ভিন্ন মানসিকতাকে যে প্রাজ্ঞ বলিষ্ঠ ভাবায় তিনি রূপ দিয়েছেন—নিছক প্রসঙ্গত—সে কেবল চৌধুরী মশায়ের পক্ষেই সম্ভব ছিল :—“...সমাজে থাকতে হলেই পাঁচটি 'মি' নিয়েই আমাদের খর করতে হয়, এবং সেই কারণেই সুপরিচিত 'মি'গুলি সাহিত্যে না হোক, জীবনে আমাদের সকলেরই অনেকটা সওয়া আছে। কিন্তু যা আছে, তার উপর যদি একটা নতুন 'মি' এসে আমাদের ঝাড়ে চাপে, তাহলে সেটা নিতান্ত ভয়ের বিষয় হয়ে উঠে। আমরা এতদিন নিরীহ প্রকৃতির লোক বলেই পরিচিত ছিলাম। কিছুদিন থেকে যণ্ডামি নামে একটা নতুন 'মি' আমাদের সমাজে প্রবেশ করেছে। এতদিন রাজনীতির রক্তভূমিতেই আমরা তার পরিচয় পেয়েছি। হুগো কংগ্রেসে সেই 'মি'র তাণ্ডব নৃত্যের অভিনয় হয়েছিল।”

এ ধরনের দুর্ঘটনার প্রতি বিরূপতার মনে স্বভাবতঃই বাঁক জন্মে অনেকখানি, তার প্রকাশও একেবারে নিকৃষ্টাপ হতে পারে না। কিন্তু একটি চূড়ান্ত অশালীন ঘটনার প্রতি প্রথম চৌধুরী তাঁর মনের প্রবল উত্তাপ প্রকাশ করতে পেরেছেন কোনো প্রকার অভব্য জালা সৃষ্টি না করেও। কেবল 'মি' ও 'যণ্ডামি' কথা দুটির তাৎপর্য বুদ্ধি দিয়ে

গ্রহণ করলে তিরস্কার ও কটাক্ষ দুই-ই দিবালোকের মত স্পষ্ট উজ্জ্বল হয়ে ওঠে। ঐ 'যগু'র বদলে 'গুগু'র শব্দ প্রয়োগ করলে মনের কিছুটা উত্তাপের সঙ্গে অনেকখানি জালা প্রকাশ পেতে পারত; সেই সঙ্গে প্রয়োগবিধির বাঁকালো অভব্যতাও মনস্তাপের কারণ হতে পারত। 'যগু'র শব্দটি প্রথম চৌধুরী যে অসাধারণ ভঙ্গীতে ব্যবহার করেছেন, তা বুদ্ধিকে তিরস্কৃত ও লজ্জিত করে, কিন্তু বাংলা ভাষার গুগু'র শব্দের সাধারণ প্রয়োগ যে-কোনো কানে গালাগালের মত শোনাবে। প্রথম চৌধুরীর রচনাশৈলীর অন্যতম বিশিষ্টতা এখানেই। মানসিক আবেগের অতিশয়তা হেতু ভাল-মন্দ যে-কোনো অল্পভব যেখানে আবিল হয়ে পড়ার সম্ভাবনা, সেখানে মনের অহুভূতিকে নিরুচ্ছ্বাস মননশীলতার আলোকে পরিস্কৃত করে তিনি যে যথার্থ সত্য রূপ সৃষ্টি করেছেন, নিরাবেগ বুদ্ধির ঘারেই তার আবেদন।

যেমন প্রবন্ধের ক্ষেত্রে, গল্প রচনার ক্ষেত্রেও তাই। এ ধরনের আলোচনার দুই বিরুদ্ধ-স্বভাব শিল্পীর তুলনা করা কিছু নয়। তবু মনে হয়, হুগো'র কংগ্রেসের দুর্ঘটনা নিয়ে বাংলাদেশের সবচেয়ে বেশি আবেগপরায়ণ কথাসিল্পী শরৎচন্দ্র প্রবন্ধ বা গল্প লিখলে তাতে মনের উচ্ছ্বাস অধীর ক্ষোভ ও আক্রোশের বড়ো রূপ নিয়ে দেখা দিত। রবীন্দ্রনাথের হাতে এই উপাদান পৌঁছালে দেবদুর্লভ স্নন্দর ভাষণে সে শাসন মর্মস্পর্শী হয়ে উঠত। এমন বিষয় নিয়ে প্রথম চৌধুরী গল্প লিখলেন, 'নীললোহিতের সোঁরাট্টলীলা'। গল্পের কথক জানিয়েছেন, তাঁর "বন্ধুবান্ধবরা সবাই বলতেন যে, নীললোহিতের তুল্য মিথ্যাবাদী পৃথিবীতে আর দ্বিতীয় নেই।" কথক নিজেও বলেন, "বন্ধু'র [নীললোহিত] ভুলেও কখনো সত্য কথা বলতেন না।" ^{১৮} কথা সত্য না হলেই তা মিথ্যে হয়ে পড়ে, অথবা আর কিছু হয়, এ-ধরনের মনস্তাত্ত্বিক আলোচনা বর্তমান প্রসঙ্গে অবাস্তব। কিন্তু এমন একটি চরিত্র যে সোঁরাট্ট-দুর্ঘটনার মত ব্যাপার চিত্রণের মাধ্যম হতে পারে না, সে সম্বন্ধে সিরিয়াল পাঠকের মনে সন্দেহ থাকবার কথা নয়। অতএব এইরূপ একটি ভাষ্য সমস্তকে প্রথম চৌধুরী গালগল্পে হেসে উড়িয়ে দিয়েছেন দেখে বিস্মিত হতে হয়। এ-গল্পটি কেবল অসত্যবাদীর যথেষ্টভাষণ নয়,—প্রট্ ও পরিণামের বিচারে আজগুবি,—আশ্চর্য। প্রথম চৌধুরীর স্বভাবসিদ্ধ caricature বলেও যদি ধরি,—তাহলেও এ-কার caricature-? কংগ্রেসের "হোমরা চোমরা"দের, না যে-অর্বাচীন জুতো ছোঁড়া নামক 'যগু'র করেছিল, তার? কল কথা, "এই অপূর্ব কাহিনী শুনে" সকলের 'মুখ চাওয়া-চাও'র করতে হয়, কার এ-গল্প সম্বন্ধে কি বলা উচিত, ঠাউরে ওঠা কঠিন! কংগ্রেসের সোঁরাট্ট বিলাট-এর প্রসঙ্গে যে সোঁরাট্টলীলা লেখা হয়েছে, তা বা-কিছু হতে

পারত বা পারা উচিত ছিল, তাছাড়া হয়েছে আর সব কিছু,—হয়েছে আনন্দভেদনশীল অপ্রত্যাশিত এক প্যারাড়ম্বল।

কিন্তু একটু লক্ষ্য করলে দেখব, কংগ্রেসের ভেতরে ‘ষণ্মি’ যে প্রবেশ করেছিল, তার অমূল্যসিত কৌতুক-কটাক শিল্পী রেশে গেছেন কোনো এক বিশেষ হোম্মা-চোম্মার চরিত্র-চিত্রণে। নীললোহিতের পরিচয় প্রদত্তে ‘নীললোহিত’ গল্পের কথক জানিয়েছেন, “তিনি বাস করতেন কলনার জগতে। তাই নীললোহিত যা বলতেন, সে সবই হচ্ছে কললোকের সত্য কথা।” এখানেও প্রথম চৌধুরী-জ্বলন্ত epigram-এর সংকেতবহতা রইল। বসন্ত-জগতের স্থূল তথ্য-দেহ থেকে তার ইধারময় প্রাণবস্তকে আকর্ষণ করে নিয়ে এক বৌদ্ধিক পরিমণ্ডলে কাল্পনিক গল্প ফেঁদেছেন শিল্পী; সেই নিরাকার, নিরাবেগ কলনা-জগতে মূল ঘটনার শারীর স্পর্শ, ‘দেহহীন চামেলির লাভণ্য বিলাসে’র মত ছড়িয়ে আছে। নিরুত্তাপ মননের কাছে তার নিরঙ্গ সংকেত অর্থহীন নয়,—কিন্তু তার চেয়ে স্পষ্ট বা স্থূল স্মৃতিতে পেতে চাইলে এ-গল্পের জীবনাবেদন কপূরের মত উবে যায়।

‘চারইয়ারি কথা’র প্রসঙ্গেও সেই একই কথা বলা চলে। ছোটগল্পের স্বর্ভাব বিচারে এই গল্পটিকে গল্প-চতুষ্টয় নাম দিতে হয়। অর্থাৎ চার ‘ইয়ারে’র বলা চারটি গল্পই পৃথক পৃথক ভাবে চারটি উৎকৃষ্ট স্বয়ংসম্পূর্ণ ছোট গল্প হয়ে উঠতে পারত। কিন্তু প্রথম চৌধুরীর আধুনিকযুগ-দুর্লভ বৈঠকী মনোভাব চারটি গল্পকে একই বৈঠকের রসস্থলে গঁথে একটিমাত্র প্রসঙ্গদেহে বেঁধে দিয়েছে। সংস্কৃত ভাষার শ্রেষ্ঠ গদ্য কথা-সাহিত্য ‘কাদম্বরী’ প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, “কাদম্বরী যিনি উপভোগ করিতে চান, তাঁহাকে ভুলিতে হইবে যে, আগিসের বেলা হইতেছে; মনে করিতে হইবে যে তিনি বাক্যরস-বিলাসী রাজ্যেশ্বর বিশেষ।”^{১১} রাজসভা, তথা রাজার বৈঠকে রসপ্রকাশের এই ছিল প্রাচীন ভারতীয় পদ্ধতি—বাংলা ভাষার ‘বাক্যরস-বিলাসের রাজ্যেশ্বর’ প্রথম চৌধুরীর গল্প বর্ণনাতেও রয়েছে একই রকমের নিরুদ্বেগ ব্যাপ্তি, মূল প্লট-এর সংগতি ও সমাপনের বিষয়ে বা উৎকর্ষা-রহিত। বাংলা ছোটগল্পের আঙ্গিকে অনাবিষ্ট এবং অশেষ গালগল্প জমিয়ে তোলার পদ্ধতি প্রথম চৌধুরীর নিজস্ব স্বাতন্ত্র্যের দান। ‘চারইয়ারি কথা’র প্রথম প্রকাশিত হয়ে এই অস্পষ্ট ভঙ্গী ছোটগল্পের রূপ-চিন্তনে বিশ্বয়ের সৃষ্টি করেছিল।

‘চারইয়ারি কথা’র শুরুতে দেখি বাড়ি যাবার জন্তে সবারই তড়ান, সীতেশের পক্ষে স্ত্রীর বহুনির ভয়,—অপরাপরের পক্ষে ঝড়ের। কিন্তু ঝড়ের তীব্রতার ভয়ে গাড়োয়ানরা পর্যন্ত গাড়ি ছাড়তে বেথানে ভয় পাচ্ছে,—সেই চরম অবস্থার গল্প একবার শুরু হয়েছে, ত, হয়ে পড়েছে অশেষ। কেবল সেনের প্রথম গল্পের সূচনা ছাড়া ঝড়ের নামগন্ধও নেই

‘আর কোথাও ;—গল্পের ঝাঁকে গল্প চলছে একের পর এক ;—অবিরাম। এবারে গল্পগুলির বিকাশ লক্ষ্য করলে দেখব, সেনের গল্প আবার এক হেঁয়ালি। Paradox ভেতাই, প্রেমের রোমান্সগন্ধিতার প্রতি কটাক্ষও বৃষ্টি রয়েছে আভাসে! কিন্তু সে যাই থাক, গল্পের প্রচ্ছদ বিস্তারিত শিল্পীর বিগাঢ় জীবন-ভাবনা মানব- (human)-রস-মিশ্র হয়ে দেখা দিয়েছে।—“দেখতে পাচ্ছ বাইরে যা কিছু আছে, চোখের পলকে সব কি রকম নিষ্পন্দ নিশ্চেষ্ট নিস্তব্ধ হয়ে গেছে ; যা জীবন্ত তাও মৃতের মত দেখাচ্ছে ; বিবের কৃৎসিও যেন জড়পিণ্ড হয়ে গেছে, তার বাক্যরোধ নিব্বাসরোধ হয়ে গেছে ; রক্ত চলাচল বন্ধ হয়েছে ; মনে হচ্ছে যেন সব শেষ হয়ে গেছে, এর পর আর কিছুই নেই।...আমি আর’ একদিন এই আকাশে আর-এক আলো দেখেছিলুম—বার মাস্তাতে পৃথিবী প্রাণে ভরপুর হয়ে উঠেছিল ; যা মৃত তা জীবন্ত হয়ে উঠেছিল, যা মিছে তা সত্য হয়ে উঠেছিল।”

নির্গম রূপের এমন আবিষ্ট ধ্যান,—জীবন-মধুরিমার প্রতি এমন স্বপ্নাবেগ ভরা উৎকর্ষা, আদর্শ রোমান্টিক করনার পক্ষেও দুরায়ত্ত। গোটা গল্পটির অভিব্যক্তিতে ভাষার এই কাব্য-স্বরভিত্তি আবেশ কেবল অক্ষুণ্ণ থাকেনি, আশ্চর্য স্বরমূর্ছনার সৃষ্টি করেছে। এমন গল্প পড়ে মনে হয়, প্রথম চৌধুরী রোমান্স-রস-বিমুগ্ধ, এ-কথা বলবে কে? কিন্তু গল্প শেষে উন্মাদিনীর অট্টহাসির মধ্যে সেনের আত্ম-আবিষ্কারে কাকণোর ঘনতা অপেক্ষা অধস্তির কৌতুকমিশ্রিতাই বিচ্ছুরিত হয়েছে। কেবলমাত্র মন দিয়ে ধারা গল্প পড়েন, তাঁদের পক্ষে এ-গল্পের আদি-অন্তে অসংগতির চমকই প্রধান হয়ে ওঠে ; মনে হওয়া অসম্ভব নয়, এ বৃষ্টি আজ-গুণি এক অর্থহীন গল্প—paradox। আসলে এই আপাত প্যারাডক্স-প্রাধান্যই প্রথম চৌধুরীর অতি সূক্ষ্ম বৌদ্ধিক চেতনার পরিহাসের বৈদেহ মাধ্যম। বৈদেহ বলছি এই কারণে যে, গল্পের গায়ে পরিহাসের ছোপ লাগে না কখনো,—স্মৃতিস্মার বা হিউমার-এর বস্তুগত আশ্রয় গল্পের মধ্যে খুঁজে পাওয়া কঠিন ; অথচ সম্পূর্ণ ভিন্ন স্বরের অবতারণার পরিণামে দুর্লভ উইট-এর ক্ষণিক দোলা সারা গল্পটিকে যেন এক অনির্বচনীয় বিপরীত রসের ব্যঞ্জনায় ভরে দিয়েছে, করুণাঘন রোমান্টিকতা উইট-এর স্নিগ্ধ কৌতুকে হয়ে উঠেছে মৃদু আন্দোলিত। গল্পের গোটা শেষ অল্পক্ষেপে যে বেদনা পুঞ্জিত হতে চাইছিল, শেষ ছন্দে অপ্রত্যাশিত অদৃশ আঘাতের দোলা দিয়ে তাকেই কমেডির কৌতুকে পরিণত করেছেন শিল্পী,—“আমি সেইদিন থেকে চিরদিনের জন্য ইটর্গল কিমিনিংকে হারিয়েছি কিন্তু তার বদলে নিজেকে ফিরে পেয়েছি।”—এই শেষ কথাটিই গল্প-রসের মোড় মূহুর্তে ফিরিয়ে দিয়েছে বিপরীত মুখে, অথচ এই হঠাৎ ঘুরে ঝাঁড়ানোর ঝাঁকুনি মনকে আঘাত করে না,—আসল হাসিটুকু এই আঘাতহীন

দোলারমানভার,—এ হরত পুরো হাসি নয়,—বুদ্ধির অপূর্ব খেলা-কৌশলে জেগে-ওঠা মনের খুশি।

এই খুশিটুকুই পরিহাস-যন হাসির রূপ পেয়েছে সীতেশের দ্বিতীয় গল্পে;—রোমাটিক প্রণয়ের প্রতি উইট এর কৌশলভরা হিউমার স্বগঠিত হয়ে উঠেছে এখানে। গল্পের অনামিকা নারিকা সীতেশকে বলেছিল,—“তোমার বয়সের লোক নিজের মন জানে না। মনের সত্য-মিথ্যা চিন্তেও সময় লাগে। ছোটছেলের যেমন মিষ্টি দেখলেই খাবার লোভ হয়, বিশ-একশ বৎসর বয়সের বড় ছেলেরও তেমনি মেয়ে দেখলেই ভালবাসা হয়। ও সব হচ্ছে যৌবনের দুই খিঁদে।”—রোমাটিক প্রণয়ের মূলগত অপরিণতির প্রতি লেখক এখানে স্পষ্ট পরিহাসের মুহূর্ত আঘাত হেনেছেন। বস্তুত মোহাবেশে উচ্ছ্বসিত প্রেমভাবনার প্রতি শিল্পীর স্বভাব-বিমুখতার কারণটুকুও যেন এখানে আভাসিত হয়েছে।

‘চারইয়ারি কথা’র গল্প এগিয়ে চলতে চলতে ক্রমশঃই জমে উঠেছে। সীতেশের গল্পের চেয়ে সোমনাথের গল্প আরো জমাট। এও এক প্রণয়বন্ধিত পুরুষের আত্মকথা; কিন্তু বন্ধনার পরিমাণ এবারে আগের গল্পের মত অত হালকা বা হাস্যকর নয়। বিশেষ করে সোমনাথের চরিত্রের সিরিয়াসনেস তার প্রণয়বন্ধনার মধ্যে সার্থক ট্রাজেডির স্বর অনুভূত করে দিতে পারত। কিন্তু চৌধুরীমশায় তাঁর স্বভাব-নিগূণ কোতুব-প্রিয়তা দিয়ে গল্পের পরিণামবিন্দুতে এক অনভিচ্ছিন্ন স্থিত হাস্য ছড়িয়ে দিয়েছেন। চলতি কথা আছে, “তেল পোড়ে, সলতে হাসে”—প্রমথ চৌধুরীর গল্পের সহানুপ্রসন্নতা তেমনি; তাঁর হাসি পরিহাস-ভীত ব্যঙ্গ-রূঢ় নয়,—পাঠকের চিত্তভূমি যখন নির্ভর কোতুকে নিঃশঙ্ক প্রসন্ন হয়ে ওঠে, গল্পের দেখে তখনো seriousness-এর আবরণ ঘোচে না,—শিল্পীর মন যখন পাঠককে কোতুকে হাসায়, গল্প তখনো হাসে না,—রচনামূল্যের আশ্চর্য paradox এখানেই।

সোমনাথ সঙ্ক্ষে লেখক বলেছেন,—“হাড়ের মত কঠিন রিক্সকের মধ্যে যেমন জেলির মত কোমল দেহ থাকে, সোমনাথেরও তেমনি অতি কঠিন মতামতের ত্রিতর অতি কোমল মনোভাব লুকিয়ে থাকত। তাই, তাঁর মতামত শুনে আমার স্বকম্প উপস্থিত হত না, বা হত, তা হচ্ছে দ্বৈধ চিন্তাচঞ্চল্য, কেন না তাঁর কথা বতই অপ্রিয় হোক, তার ভিতর থেকে একটি সত্যের চেহারা উঁকি মারত,—যে সত্য আমরা দেখতে চাই নে বলে দেখতে পাই নে।”—গল্প-শিল্পী প্রমথ চৌধুরী সঙ্ক্ষেও এ মন্তব্য প্রায় সমান সত্য; মনে হয়, নিজ স্বভাবের একটি বিশেষ অংশকে প্রতিবিম্বিত করেই যেন লেখক সোমনাথ চরিত্র অঙ্কন করেছেন। তাঁর আপাত নৈর্ব্যক্তিকতার অন্তরালে একটি জীবনপ্রিয় মন আত্মগোপন করেছিল। প্রমথ চৌধুরীর গল্প-সাহিত্য যে ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপ প্রধান হয়ে ওঠেনি, সে এই দ্বিধা



মমতাবোধেরই কল। অন্তর্গত নিজ মনোবর্ষকে একপেশেমির অতিশয়তায় উচ্ছ্বসিত হতেও তিনি দেননি; এখানে তাঁর ভীত প্রথর মনীষা প্রহরীর ভূমিকা নিয়েছে। জীবনের প্রতি অতি-মমতার বশে যে-সব বাস্তব সত্যের প্রতি আমরা সাধারণত চোখ বুঁজে থাকতে অভ্যস্ত, গল্পের পটভূমিতে তাদের আহ্বান করে এনে শিল্পী অপরিহার্য আবেশের পথরোধ করেছেন। ‘চারইয়ারি কথা’য় এই সত্যই প্রকট হয়েছে। নরনারীর প্রণয়-প্রবৃত্তির সত্যতার ওপরে স্বপ্ন-স্বপ্ন সমাজ-জীবনের ভিত্তি গড়ে উঠেছে। তাই, জীবনের জয়গান করতে গিয়ে প্রেমের ও যৌবনের বন্দনা অনেক সময়ে উচ্ছ্বাসের অতিশয়তায় আচ্ছন্ন হয়ে পড়ে। নরনারীর পারম্পরিক আকর্ষণের মধ্যেও স্বার্থ ও অভিলাষ-সিদ্ধির আকাঙ্ক্ষা প্রচ্ছন্ন হয়ে থাকে,—প্রেমের ছদ্মবেশে যৌবনের ‘দুট ধিনে’-ও অনেক সময় নরনারীর জীবন-বাসনাকে আবিল করতে চায়,—এ-সব “সত্য আমরা দেখতে চাই নে।” ‘চারইয়ারি কথা’ সেই না-দেখতে চাওয়া অপ্রিয় সত্যকে তিনি দেখিয়ে ছেড়েছেন,—অথচ সে-দেখার মূলে জ্বালায় তপ্ততা জমেনি কোথাও।

তাই বলে প্রথম চৌধুরী জীবন-মূল্যায়নে সিনিক-ও ছিলেন না। শেষ গল্পটিতে প্রণয়ের একটি তিত্তিকা-করণ স্নিগ্ধ-মধুর ছবি রূপ-সুরেখ হয়ে উঠছিল। গল্প-কথকের আগে বড়ের রাতের ‘দুট-ক্লিট-আলোর’ তাঁর তিনবন্ধু ভালোবাসার স্বভাবকে ‘ঘুলিয়ে দিয়েছিলেন’। এবার কথক নিজে সন্তোমেবন্ত জীবন-পরিবেশে প্রেমের স্বার্থ স্বরূপকে আলোকিত করেছেন। তাঁর মতে “ভালোবাসা আসলে হান্সরসের জিনিস”। তবু লেখক বলেছেন তাঁর গল্পে [‘আমার কথা’] “কোনো হান্সরসের কিম্বা লজ্জাকর পদার্থ নেই।” এখানে লেখক আবার একটি আশ্চর্য্য সত্য ঘোষণা করেছেন,—প্রথম চৌধুরীর গল্প যদি হান্সরস-সিক্ত হয়ও, তবু ‘হান্সরস বা লজ্জাকর’ উপাদান তাতে কিছু নেই;—সে-হাসি কোঁতুক বা ব্যঙ্গের উৎসজাত নয়,—উইট্-এর নিরঙ্গ আলোক-ধারায় হাসির আভাস বা ব্যঙ্গনাটুকুই কেবল ছড়িয়ে থাকে ভাবনার অদৃশ্য আলোক-লোকে। ‘আমার কথা’য় সেই হান্সরসতাহীন হান্সরসের আভাস আছে গল্পের শেষে,—ঘনজমাট্ প্রেমের গল্পের সমাপ্তিতে যখন জানতে হয়, গোটা গল্পটি একটি লম্বা পরলোকগতার দূর-ভাষণ-প্রয়াসের কল। কিন্তু সে পরিণাম গল্পে যেভাবে বিস্তৃত হয়েছে, তাতে একটি অসম্ভব গল্প বলে একে হেসে উড়িয়ে দেওয়া যায় না। স্বাভাবিক জীবন-সম্ভাবনার অতীত paradox-এর বিস্ময় গল্পের সমাপ্তিকে রহস্যবৃত্ত করে রেখেছে। পরিণামী পরিচয়ে প্রেম মানবজীবনের এক অনিবার্য অমুভব,—গল্পের জমাট্ theme-কে পরিশেষে সর্বশূন্যতায় বিলীন করে দিয়ে শিল্পী সেই অনির্বচনীয়তার আভাসই যেন সৃষ্টি করেছেন। এই কারণেই রবীন্দ্রনাথ এই গল্পটিকে বিশেষভাবে বলেছেন ‘human’.

প্রথম দীর্ঘায়ত করে লাভ নেই, প্রথম-গল্পের অনেক কয়েকটিতে প্রথম চৌধুরী প্রায় একই রচনা-পদ্ধতি অনুসরণ করেছেন। ‘ছোটগল্প’, ‘গল্প লেখা’, ‘সম্পাদক ও বন্ধু’ ইত্যাদি গল্প এই শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। এ-ছাড়া প্রথম বা নয়নারীর জীবন- নিয়ে প্রথম চৌধুরী আরো কিছু গল্প লিখেছেন, যেখানে pathos-কে wit-এর অনতি তীব্র দীপ্তির আলোর নিম্নত করে ফেলা সম্ভব হয়নি;—‘একটি সালা গল্প’, ‘ট্রাজেডির স্তম্ভপাত’, ‘বীণাবাই’ ইত্যাদি গল্পে এবং গল্পান্তে গিরিহাস ছোটগল্প-সমুচিত জীবন-ব্যঙ্গনা অনাহত কল্পনা-রসে রঞ্জিত হয়ে আছে, বাক্যে sentimentalism-এ কিছুতেই ভেঙে পড়তে দেননি প্রথম চৌধুরী। ‘সম্পাদক ও বন্ধু’ গল্পে সম্পাদকের কাহিনী শুনে বন্ধু বলেছিল, এতে “রোমন্থ নেই সত্য, কিন্তু এই একই ব্যাপারের ভিতর ট্রাজেডি থাকতে পারে।”— থাকতে পারে নয়, নিঃসংশয় ট্রাজেডির স্বর ধ্বনিত হয়েছে ‘একটি সালা গল্প’-এর অন্তে। গ্রামালালের অপূর্ণ সুন্দরী শিক্ষিতা কিশোরী কঙ্কার বিয়ে হল ক্ষেত্রপতির সঙ্গে, যে “ক্ষেত্রপতি তাঁর বিগত জীবন আত্মশ্রদ্ধ করেই, আগত জীবকে ঘরে আনবেন” ঠিক করেছিলেন এবং যিনি ছিলেন বয়সে ত্রীমতীর সমান। “ক্ষেত্রপতির এ বিবাহ করবার একমাত্র কারণ, ত্রীমতী সুন্দরী এবং কিশোরী। সুন্দরী জীলোককে হস্তগত করবার লোভ ক্ষেত্রপতি কখনো সংবরণ করতে পারেননি; এবং এক্ষেত্রে বিবাহ ছাড়া ত্রীমতীকে আত্মসাৎ করবার উপায়ান্তর নেই জেনে তিনি তাকে বিয়ে করতে প্রস্তুত হলেন।”

বিবাহ বাগরে অপক্লপ সুন্দরী ত্রীমতীকে দেখে সন্দানন্দের [গল্পের কথক] মনে হয়েছিল,—“...সুন্দরী জীলোক নয়;—স্বৈতপাথরে খোঁপা দেবোমূর্তি; তার সকল অঙ্গ দেবতার মতই সুঠাম, দেবতার মতই নিষ্কল, আর তার মুখ দেবতার মতই প্রশান্ত আর নির্বিকার। বর-কনে মানিয়েছিল ভাল, কেননা ক্ষেত্রপতিও যেমন বলিষ্ঠ তেমনি সুপুরুষ; তার বয়েস পয়তাল্লিশের উপর হলেও ত্রিশের বেশি দেখাত না, আর তার মুখও ছিল পাষণের মতই নিটোল ও কঠিন।” দেখে সন্দানন্দ মনে হয়েছিল, যেন দুটি statue-র বিয়ের অভিনয় দেখছে। হঠাৎ তার অন্তমনস্ক কানে এল, “ক্ষেত্রপতি বলেছেন ‘ঘনস্ত হৃদয়ং মম, তদন্ত হৃদয়ং তব’।” সন্দানন্দ বলেছে,—“একথা শোনামাত্র আমি উঠে চলে এলুম। বুকলুম এ অভিনয় সত্যিকার জীবনের, তবে তা comedy কি tragedy তা বুঝতে পারলুম না।” গল্প-রস সত্ত্বে শিল্পীর সংকেত এখানে অর্থবহ, comedy-tragedy-র বিতর্কের অতীত অনির্বচনীয় জীবন-রসে তপ্ত ছোটগল্পিক ব্যঙ্গনায় গল্পান্ত ভরপুর হয়ে আছে। কিন্তু সচেতন ভাবেই শিল্পী এখানে একটি অর্থও ছোটগল্পকে বিন্দু-কেন্দ্রিত হতে দেননি; বরং গল্পের theme-কে বিকেন্দ্রিত করে দিয়েছেন একাধিক

ছোটগল্পোচিত ঘৃষ্ট-এর বিস্তীর্ণতায়। শ্রামলাল আর তার ছেলেকে নিয়ে আর একটি স্বন্দর ছোটগল্পের প্রট্ গড়ে তোলা যেত। গল্প নয়, আগেই বলেছি, ইচ্ছে করেই গালগল্পের ভঙ্গিতে কাহিনী রচনা করেছেন প্রমথ চৌধুরী, ঐটিই তাঁর গল্প সৃষ্টির টেকনিক।

‘বীণাবাই’ গল্পের সমাপ্তি প্রণয়-স্বপ্নে মগ্নর করুণ রোমান্স-এর পরিণতি পেতে পারত। উপজ্ঞানের মত অতি বিস্তারিত করেছেন শিল্পী এই গল্পকে; বীণা ও বীণার দাদা, বীণা ও মাষ্টার মশায়, বীণার সংগীত-সাধনা, এবং বীণা ও খোয়াল এই চারটি পৃথক্ কাহিনীর সম্ভাবনাকে শিল্পী তাঁর কথকতার বৈদগ্ধ্যগুণে একত্রে টেনে বেঁধেছেন,—গল্পের দেহে বিস্তার থাকলেও শিথিলতা নেই,—একটি কাহিনীর মুখে আর একটি কাহিনী ঠিক বসে গেছে,—যেন একই ভাঙামণির এ-পিঠ ও-পিঠ। ফলে গল্প-দেহে ছোটগল্পোচিত সংস্কৃতির অভাব ঘটে থাকলেও জীবন-তপ্ত pathos রোমাটিক স্বাদুতায় জমাত বাঁধতে বাধা ছিল না। কিন্তু শিল্পী তা হতে দিলেন না,—গল্পের অশেষ ব্যক্তনাময় সূচিকৃত শেষকে ইচ্ছে করে যেন দুহাতে ~~ছাপ~~ দিলেন একটু,—তাতে বিস্তৃত আর্ট-এর গায়ে যেন সায়ল-এর জাতিহর স্পর্শ লাগল মৃদু—বিগাঢ় ইমোশনের নিস্তব্ধতা “ঈশৎ চঞ্চল” হয়ে উঠল বুদ্ধির তির্যক প্রতিকলনে।

‘ট্রাজেডির সূত্রপাত’ গল্পে প্রণয় ধর্মের অবতনবচন পটায়সী শক্তিকে শিল্পী স্বীকার করে নিয়েছেন। বিপ্লবীক প্রৌঢ় অধ্যাপকের জীবনে বহা-সমতুল ছাত্রের প্রতি আসক্তির দুর্বলতাকে প্রমথ চৌধুরীর মত হাস-রসিকও হেসে উড়িয়ে দিতে পারেননি। এখানেই তাঁর মমতাময় জীবনবোধের স্পষ্ট স্বাক্ষর। ফলে প্রণয়-গল্পে না-হলেও অন্তর জীবনের অনাবৃত রূপকে একান্ত pathos-সিক্ত করে ছেড়ে দিতেও তাঁর বাধেনি। প্রমথ-প্রবন্ধের প্রসঙ্গে ডঃ অতুল গুপ্ত বলেছেন,—“ঋদ্ধু কঠিন তীক্ষ্ণ ভঙ্গিতে তিনি যা বলেছেন তার প্রধান কথা হচ্ছে মন ও সাহিত্যের যুক্তির কথা।”^{১০} মনপ্রাণের অবাধ যুক্তিতেই প্রমথ চৌধুরীর শিল্প-লেখনারও যুক্তি। যুক্ত-প্রাণ মানুষের জীবন-বর্ণনায় তাঁর ‘ঋদ্ধু-কঠিন-তীক্ষ্ণ’ বাকশৈলীও উদ্ভাস হয়ে উঠেছে;—sentiment- না থাক,—দীপ্ত প্রাণের অনতি উচ্ছ্বসিত আবেগ স্বচ্ছ ধারায় বরে পড়েছে তাতে। ‘বীণান খেলা’র পরিমাপ্তি একটি নিটোল ছোটগল্পের করুণ ব্যক্তনাকে ধারণ করে ধস্ত হয়েছে। এই গল্পের কেন্দ্রীয় চরিত্র ‘বীরবল’ সমাজের নীচের তলার মানুষ;—কিন্তু অমিশ্র দৃষ্ট ‘পুরুষমানুষ’ সে। গল্পের কথক বলেছেন, “আর তার রূপ। অমন সুপুরুষ আমি জীবনে কখনো দেখি নি। সে ছিল কালো পাখরের জীবন্ত এপোলো।” সেই নির্ভেজাল পৌরুষের রূপ বগডু

মেথরের বোকে মুগ্ধ করেছিল,—বীরবলের সার্থক পুরুষসত্তাকে চিন্তে ভুল করেনি চিরন্তনী নারী। বগড়ুর নাগিলকে আমল দেননি গল্প-কথকের পিতা। পরে গৃহিণীর জিজ্ঞাসায় জবাব দিয়েছিলেন ;—“তুমিও যেমন, ওদের বিষয়েই নেই, ত 'কে' কার বউ। আর তাছাড়া বগড়ুকে ত দেখেছ, বেটা বীররের বাচ্ছা। আর লখিয়াকেও ত দেখেছ ? কি সুন্দরী ! সে যে-বগড়ুকে ছেড়ে বীরবলের কাছে চলে যাবে, এত নিতান্ত স্বাভাবিক। রাখাকে কেউ ধরে রাখতে পারবে না,—সে কৃষ্ণের কাছে যাবেই যাবে। এই হচ্ছে ভগবানের নিয়ম।”

এ-হেন বীরবল মরেছেও বীরপুরুষের মত,—একটা প্রকাণ্ড ঋণ-গোথরো নিয়ে রাঁপান খেলা খেলতে গিয়ে অনায়াসে নিশ্চিত মৃত্যুকে বরণ করে নিলে। বিধে অভিভূত বীরবল চরম মুহূর্তে একটিবারের জন্তে চোখ খুলে তার প্রিয়তম কিশোর গল্প-কথককে বলে গেল, “বাবা, হাম চলতা, কুচ-ডর নেই।”

তারপর কথক বলেছেন, “আমিও কি একদিন এই শেষ কথাটি বলে যেতে পারব।”—এই নিগূঢ় আকাজক্ষার মধ্য দিয়ে প্রমথ-গল্পে সার্থক subjective বাসনার স্পর্শ লেগেছে যেন,—অন্ততঃ এই একবার গল্প-বলিয়ার সঙ্গে মূল শিল্পী অভিন্ন-হৃদয় হয়ে পড়েছেন ;—আর বীরবলের জীবন-পরিণাম উপলক্ষ্য করে বুদ্ধিদীপ্ত প্রতিভার হৃদয়ের রূপটি যেন হতে পেরেছে নিরাবরণ। এই প্রসঙ্গে সামাজিক স্থনাতি-দুর্নীতির প্রশ্ন উঠতেও বাধ্য নেই। আগেই দেখেছি, প্রমথ চৌধুরী বলেছেন, চিরকাল তিনি puritanism-এর বিরোধী। তাছাড়া, রবীন্দ্র-গল্পপ্রসঙ্গে এ-ও দেখেছি যে, ‘সবুজপত্র’-যুগে প্রাচীন জীবন-চিন্তার, তথা প্রচলিত সামাজিক মূল্যমানের পরিবর্তন ঘটতে শুরু করেছিল। অনেকটা পরিমাণে এ ছিল কালের হাতের দান। ‘সবুজপত্র’ প্রথম প্রকাশিত হয় ১৯১৫ খ্রীস্টাব্দে, প্রথম বিশ্বযুদ্ধের ঠিক মধ্যে। বাংলার প্রাচীন জীবন-সংস্কারের বনিয়াদ এর আগেই ভাঙতে শুরু করেছিল স্বদেশী-আন্দোলনের সমকালে। প্রথম বিশ্বযুদ্ধই নানা জটিলতায় ভরা পৃথিবীকে প্রথম টেনে এনে দিলে বাঙালির গৃহবলিভূক্ত স্বপ্নাবলি জীবনের দ্বারে। তারপরে যুদ্ধোত্তর আরো ভাঙনের পরিণাম-পথ বেয়ে এলো ‘কলোজ’-‘কালিকলম’-‘প্রগতি’র ধারা। সেই ভাঙনের মধ্যে রবীন্দ্রনাথ ‘সবুজের অভিযানে’ খাঁচা-ভাঙার গান গাইলেন ‘সবুজপত্রে’—‘সবুজপত্র’-যুগের ছোটগল্পে সামাজিক বিধি-নিষেধের লোহার খাঁচাকে দিলেন ভেঙে।

তাহলেও রবীন্দ্রনাথের রচিস্বাক্ষর ভাবনায় লখিয়া-বীরবল সম্পর্কের আবরণ-হীনতার চিত্রণ অসম্ভব ছিল। শরৎচন্দ্রের পক্ষেও এই জীবন-রূপের চিত্রণ সম্ভব ছিল না ; মনের গহনে তিনি ছিলেন জাত puritan. সমাজের অস্বাকার স্তরের জীবনকে আলোয় টেনে

আনতে গিয়ে তিনি অপাপবিদ্ধ ভূচিতায় উজ্জল করে তুলেছেন। পিয়ারী বাইজি তাঁর উপস্থানে প্রবেশ মাত্র রাজসম্মান,—তথা, ‘লক্ষ্মী’ হয়ে ওঠে;—পিয়ারী নামের উচ্চারণ মাঝে সে হয় লজ্জারক্রিম। বারবিলাসিনী চন্দ্রমুখী তাঁর কল্পনায় “পারুর চেয়েও বড়;”—মেসের বি সাবিজী দেবী সাবিজী! একমাত্র কিরণময়ীর জীবনে ঐ পরিণাম রচনা করতে না পেরে চরিত্রটির অপার সম্ভাবনাকে শরৎচন্দ্র হঠাৎ পা ভেঙে যেন স্তব্ধ-গতি করে দিয়েছেন। তাঁর পক্ষে বগডু-পত্নী ও বীরবলের প্রণয় সম্পর্কের এমন উদাস্ত চিত্র রচনা অসম্ভব হত। ‘শ্রীকান্ত’ তৃতীয় পর্বে মধুডোম-কন্টার বিবাহচিত্র-বর্ণনায় এ সত্য অমোঘ স্পষ্টতা পেয়েছে।

সমাজের অস্তেবাসী জীবনকে কেন্দ্র করে প্রথম চৌধুরীর এই জীবনায়ন একদিক থেকে বিস্ময়কর। বাংলা সাহিত্যে তিনি পুঙ্খ অভিজাত নাগরিক রুচির মূর্ত প্রতীক বলে স্বীকৃত,—যে সহ-জ অভিজাত্য করাসী সাহিত্যের স্ব-কর্ষণে মাক্তিত এবং উজ্জল হয়েছিল। প্রথম চৌধুরীর puritanism-বিরোধী মনোভাবের স্ব-গঠনে তাঁর করাসী সাহিত্য-পড়া মনের প্রভাব হয়ত ছিল। কিন্তু বীরবল-লখিয়া-বগডু-কথার মত অনভিজাত গল্পকে চৌধুরী মশায় বঙ্গ-সরস্বতীর মন্দিরে ঠাঁই দিয়েছেন, এ-কথা অবিস্মরণীয়। এখানে তিনি যে-পরিমাণে রবীন্দ্রনাথ-শরৎচন্দ্রের সমান-ধর্মী, তার চেয়ে বেশি পরিমাণে যেন ‘কল্লোল’-শিল্পীদের পূর্বসূরী।

এখানে স্পষ্ট করে নেয়া প্রয়োজন, অসামাজিক যৌন সংযোগই ‘কল্লোল’-সাহিত্যের প্রধান বা একমাত্র বিষয়বস্তু বলে মনে করি না। তাছাড়া, আলোচ্য গল্পে চৌধুরী মশায় এ-ধরনের দুর্ঘটনা ঘটিয়েছেন, এমন কথাও বিশেষভাবে বলা নিরর্থক। আসল কথা, সমাজের নীচের তলার অন্ধকারে যে-সব মানুষ বাগ করে,—আমাদের স্ফুটন্ত রুচি-কুরুচি বা নীতি-দুর্নীতি-বোধের sophistication সত্ত্বে বারা নির্বিকার, তাদের জীবন-চিত্রণকে অভিজাত শালীনতাবোধের প্রভাবে বিকৃত করে দেখতে শিল্পী রাজি হননি। তাই বলে আমাদের দৃষ্টিতেও গল্পটিকে নীতিরহিত বলে কল্পনা করা অসম্ভব। লেখকের সহ-জ সংঘত ব্যক্তিত্ব সংযমের মধ্যোই স্বন্দরের সৃষ্টিকে সার্থক করতে চেয়েছে। অন্নদাশংকর রায় শিল্পী বীরবলের ক্লাসিক্যাল মনোভঙ্গীর কথা বিশেষভাবে উল্লেখ করেছেন,^{১১}—কেবল রূপশৈলীর বিচারেই নয়, জীবন-চিন্তার বৈশিষ্ট্যও তিনি ক্লাসিক্যাল আর্টিস্টদের সগোত্র। তিনি বিশ্বাস করতেন, কেবল আর্ট-এর মধ্য দিয়েই মানুষের নির্বার প্রাণ-শক্তিকে মুক্তি দেওয়া সম্ভব,—“কারণ প্রাণশক্তি একমাত্র আর্ট-এরই বাধ্য।”^{১২} এই প্রাণশক্তির একটা নিজস্ব প্রবাহ রয়েছে, গঙ্গার ধারার মত যেখানে তার গতি

এবং মুক্তি, সেখানে সে অপাপবিদ্ধ,—যেখানে তার বন্ধন সেখানেই তাকে সম্পূর্ণ করে পাপ।

‘রাঁপান খেলা’ গল্পে নায়ক বীরবলের পক্ষে যা অনাবিল সহজ জীবনের স্বাভাবিক উপাদান, ‘অবনীভূষণের সাধনা ও সিদ্ধি’ গল্পে অবনীভূষণের পক্ষে তাই পঙ্কালিমায় পূর্ণ,—বিনিষ্টময় ট্রাজিডির কারণ। অবনীভূষণ শিক্ষিত, আদর্শবাদী; যৌবনেও ছিলেন রোমান্স-বিমুগ্ধ। আর চরম দুর্গতির মধ্যেও তিনি ‘কাণ্ডজ্ঞান’ হারাননি। তবু তাঁর শিক্ষা ও চারিত্রশক্তি নিজের প্রবৃত্তির ওপরে নিঃশেষ অধিকার অর্জন করতে পারেনি, বরং দুর্বল বস্তু প্রবৃত্তির অধীন হয়ে পড়েছিল। এই আড়ষ্টতার মধ্যে অবনীভূষণের ব্যক্তিত্ব পঙ্গু হয়েছিল। আর ব্যক্তিত্বের বিকাশেই যেমন মানুষের মুক্তি, —ব্যক্তিত্বের ক্ষয়ভায়ে তেমনি তার মৃত্যু। অগ্রপক্ষে বীরবলের ব্যক্তিত্বে প্রবৃত্তির তাড়না নেই,—তাই প্রবৃত্তিনিরোধের আকাজক্ষাও সম্পূর্ণ অনুপস্থিত। জীবনের পথে কেবলই হিশেব করে পা কেলেদ অবনীভূষণ, তবু অনিবার্য পতনের ভয় ষোচে না;—বীরবলের বলিষ্ঠ ব্যক্তিত্বে পড়বার ভয় নেই কিছুতেই,—তাই সে স্বভাবত বেহিশেবি।

এই প্রসঙ্গে ‘রাঁপান খেলা’ গল্পে রাধাকৃষ্ণের রূপ-চিত্রটি সাংকেতিক অর্থবহ। রাধাকৃষ্ণের পক্ষে যা লীলা, অক্ষয়ের পক্ষে তাই তপ্ত জীবন-জ্বালা।

বস্তুত বীরবলের মুক্ত প্রাণের পক্ষে লখিম্মার জীবন-সাম্রাধ্য মুক্তির আকর হয়ে উঠেছে,—নীতি-দুর্নীতির প্রসঙ্গ তার নির্বন্ধন পৌরুষের কোনো গোপন কোণেও ছায়া কেলে না, তাই পাঠকের মনেও এই জিজ্ঞাসা নিরর্থক। মুক্ত জীবনের নিরাবরণ বর্ণনায় কোনো কৃত্রিম বাধার বেড়া স্বীকার করেনি প্রমথ চৌধুরীর মুক্তি-পিপাসু লেখনী। কেবল এই বিশেষ প্রসঙ্গে নয়,—সম্ভব-অসম্ভব, বাস্তব-অবাস্তবের কোনো conventional সীমারেখাও স্বীকার করেনি তাঁর মুগ্ধু শিল্পি-চেতনা। “নীললোহিতের গল্প” বলী বা ‘ভূতের গল্প’ তার উৎকৃষ্ট উদাহরণ। অদ্ভুত আভ্যুত্তর এই সব গল্পের উৎসও আগলে আকাশকুসুমের বাগানে নয়, প্রমথ চৌধুরীর অদ্ভুত মনোভাবনায়। প্রৌঢ় বয়সে আত্মকথায় তিনি লিখেছিলেন,—“আর আমি একটি বালিকা বিতালয়ে ভর্তি হয়েছিলুম। একটি বালিকাকে ‘আজও মনে আছে।.....পাঁচ বৎসর বয়সে যদি কেউ love-এ পড়ে, তাহলে আমি তার সঙ্গে love-এ পড়েছিলুম।” সেই অসাধারণ love-এ পুড়ার প্রসঙ্গ নিয়ে ‘নীললোহিতের আদি প্রেম’ গল্প। নায়ক নীললোহিতের গািলিক স্বভাব বর্ণনা করে লেখক বলেছেন,—“তিনি বাস করতেন কল্লনার জগতে। তাই নীললোহিত যা বলতেন, সে সবই হচ্ছে কল্লনাকের সত্যকথা। তাঁর মুখ, তাঁর আনন্দ, সবই ছিল ঐ কল্লনার রাজ্যে অবাধে বিচরণ করার।”

এ-শুধু নীললোহিতের পরিচয় নয়,—শিল্পী প্রমথ চৌধুরীরও এই পরিচয়। কল্পলোক তাঁর বুদ্ধিদীপ্ত মনন-কল্পনার জীবন-প্রচ্ছদ। এই মুক্ত জীবনের নির্বন্ধন মুক্তির ধ্যান করেছেন প্রমথ চৌধুরী তাঁর গল্প রচনায়; জীবনের অসংখ্য বিচিত্র দুর্লভ অভিজ্ঞতার জমিতে কলিয়েছেন মনোবা-প্রোজ্জ্বল সৃষ্টির ফুল। “বর্তমান বঙ্গ-সাহিত্যে” ছোটগল্পের প্রাচুর্যের কারণ ব্যক্ত করে তিনি লিখেছিলেন;—“এ-সমাজে বা পাওয়া যায়, এবং সম্ভবত প্রচুর পরিমাণে পাওয়া যায়, সে হচ্ছে ছোটগল্পের খোরাক। আমাদের জীবনের রঙ্গভূমি যতই ছোট হোক না কেন, তারই মধ্যে হাসিকান্নার অভিনয় নিত্য চলছে, কেননা আমরা আমাদের মনুষ্যত্ব ধর করেও নিজেদের-মানুষ ছাড়া অপর কোন শ্রেণীর জীবে পরিণত করতে পারিনি। ভয়, আশা, উত্তম, নৈরাশ্র, ভক্তি, ঘৃণা, মমতা, নিষ্ঠুরতা, ভালবাসা, ঘেঁষ, হিংসা, বীরত্ব, কাপুরুষতা, এক কথায় বা নিয়ে মানবজীবন—তা miniature-এ এ-সমাজে সবই মেলে।”^{১০} এই মানবজীবনের ছবিই এঁকেছেন প্রমথ চৌধুরী তার বৈচিত্র্য-প্রচুরতায় নানা উপাদান নিয়ে; কেবল শিল্পীর স্বাভাবিক-ধ্যানী ব্যক্তিত্বের অত্যন্ত মুক্তি-বাসনা রীতি ও মননের অনন্ততায় সেই চিরন্তন জীবন-কথাকেই তুলনাহীন নতুন বিশিষ্টতা দান করেছে, রূপে এবং স্বভাবে।

‘আহতি’ গল্পে এই তথ্যের প্রাজল পরিচয় রয়েছে। Theme-এর দিক থেকে রবীন্দ্রনাথের ‘সম্পত্তি সমর্পণ’ গল্পের সঙ্গে এর সাদৃশ্য সন্নিহিত না হলেও হৃদয়বর্তী নয়,—সেই ক্লেশ ধনীর যথের হাতে টাকা সপে ঘাবার বীভৎসতা! ধনঞ্জয়, রত্নিনী ও রত্নময়ীর চরিত্র-চিত্রণে মনোবিশ্লেষণের একান্ততা সাবলীল ও রসোজ্জ্বল হয়েছে অবাধে। বরং রত্নপুত্রের ঐতিহ্যচিত্র গল্পটির চেহারা মহাকাব্যিক উদ্ভাসিতা সংহত করে তুলেছে। এদিক থেকে গল্পের পরিবেশ রবীন্দ্র-গল্পের তুলনায় আরো দৃঢ়;—পাষণ কঠিন,—তরুগম্বীর। কিন্তু এমন গল্পও গালগল্প হল—ছোটগল্প হল না,—কথকতার অতিবিস্তারে। আর বলা-বাহুল্য, এ-টুকু শিল্পীর ইচ্ছাকৃত।

পৃথক পৃথক ভাবে আরো সব গল্পের আলোচনা অপরিহার্য নয়; একই অভিজ্ঞতার পুনরুল্লেখ ঘটবে তাতে। কেবল আর এক ধরনের গল্পের কথা অরণ্যযোগ্য, যারা গল্পের আধারে প্রবন্ধ। গল্পের theme বা plot কিছুই এতে সুরেখ নয়। ‘অ্যাভ্ভেক্শার ফুলে’, ‘অ্যাভ্ভেক্শার জলে’ ইত্যাদি এই পর্যায়ের গল্প।

সব কথার শেষে কোঁতুহলের সঙ্গে লক্ষ্য করতে হয়,—বিচিত্রভঙ্গিতে গল্প লিখেছিলেন চৌধুরী মশায় নানা অ-সদৃশ বিবয়বস্ত নিয়ে। কিন্তু তাঁর সকল গল্পেরই আঙ্গিক ও রসপরিণামগত কলশ্রুতি প্রায় অভিন্ন। অর্থাৎ, কোনো গল্পই পূর্ণাঙ্গ ছোটগল্প হয়ে উঠতে

পারেনি কেবল একান্ত রূপ-সংহতির অভাবে ;—বস্তুত তাঁর সব গল্পেই ছোটগল্প, প্রবন্ধ বা ব্যক্তিগত রচনা (personal essay) এবং কথিকার রূপ-মিশ্রতা রয়েছে। মনে হয়, শৈলী-সিদ্ধ শিল্পীর আত্মার আকৃতি বুঝি ছিল এইরূপ বিমিশ্রণের প্রতীতি। তাই গল্পের এক দেহে অনেকটুকু আঙ্গিকের যৌথমণ্ডনের কলাকৌশলে শিল্পের অভিনব এক রমণীয় মূর্তি গড়ে তোলার 'সাহিত্যিক খেলা' খেলে গেছেন তিনি বাংলা গল্পের ইতিহাসে। এখানেই তাঁর স্বকীয়তা,—তাঁর অনন্ততা-ও।

(খ) 'প্রমথ চৌধুরীর অনুভূতী গল্প-শিল্পীগণ

গল্প-রচনার ধারাকে emotion-এর চিরাগত স্বজনভূমি থেকে এনে intellect-এর আলোক-প্রখর কলা-লোকে নূতন প্রতিষ্ঠিত করলেন,—ছোটগল্প-সাহিত্যের ইতিহাসে এ-টুকু প্রমথ চৌধুরীর সর্বশ্রেষ্ঠ দান। পূর্ব আলোচনায় লক্ষ্য করে এসেছি, চৌধুরী মশায়ের বিদ্যুৎ-চকিত বুদ্ধির তীক্ষ্ণতম প্রতিকলন এক-কেন্দ্রিত হয়েছিল গল্প-শরীরের গঠন-পারিপাট্য বিধানের আকাঙ্ক্ষায়। তাঁর সবগল্পই প্রাণবন্ত-নিরপেক্ষ চকিত দেহ-সৌন্দর্যের এক বিদগ্ধতাপূর্ণ লাভণ্য বিচ্ছুরিত করে থাকে,—তাতেই এই গল্প-সমষ্টির গায়ে লেগেছে মননশীল আভিজাত্যের দ্যুতি। এই প্রসঙ্গে স্মরণ করতে হয়, গল্পের দ্যুতিময় আঙ্গিক-পরিকল্পনার প্রতি শিল্পীর অবধান সমধিক হলেও প্রমথ চৌধুরীর সৃষ্টিতে জীবন-বিষয়ের অপ্রাচুর্য ছিল না কখনো ;—গল্পের schematic beauty তাঁর চিত্তের মূখ্য আকর্ষণ হলেও, theme-এর প্রাণময় দাবিকেও তিনি অস্বীকার করেননি। বরং তাঁর অপার-বিস্তৃত বিচিত্র জীবন-পরিচয়ের পুঞ্জিত সম্পদকেই সহস্রময় মনের সচেতন অনবধানে ভরা পরিপাটি কলাকৌশলের মাধ্যমে উপস্থিত করেছেন। তা সবেও, জীবনীশক্তির প্রচুরতাকে বুদ্ধিদীপ্ত বিজ্ঞানের অন্তরালে আড়াল করে রাখার intellectual নুকোচুরি খেলাই প্রমথ চৌধুরীর সার্থক 'সাহিত্যে খেলা'। পরবর্তী কালের স্বভাবত-মননশীল কিছু কিছু শিল্পী এই বুদ্ধি-প্রধান রূপ-বিজ্ঞানের খেলায় সচেতনভাবে আত্মনিয়োগ করে খ্যাতিমান হয়েছেন। বলা বাহুল্য, এঁদের প্রায় সকলেই চৌধুরী মশায়ের মনোজ্ঞান দুল্লভ ব্যক্তিত্বের সান্নিধ্যে সধূদ-চেতন হয়েছিলেন।

তাই বলে এমন কথা মনে করবার কারণ নেই, প্রমথ-ভক্ত এই সব উত্তরসাধক সকলেই তাঁর রচনার প্রকৃতি বা পদ্ধতি হুবহু অনুসরণ করেছিলেন। বস্তুত অনন্ততুল্য স্বতন্ত্রতাই হচ্ছে প্রতিভার স্বভাবধর্ম। কলে প্রমথ চৌধুরীর অনুভূতী হিশেবে বাংলা ছোটগল্পের যে-সব শিল্পী বরণীয়, তাঁরা সকলেই নিজ নিজ স্বভাবের অনুবর্তনে স্বতন্ত্রতাপূর্ণ গল্প রচনা করেছেন। কেবল প্রমথ চৌধুরীর প্রবর্তিত পথে গল্প-শরীরের পারিপাট্য

বিধানে এঁরা সকলেই সবিশেষ মননশীল—এইটুকুই এই শিল্পীগোষ্ঠীর অন্তর্বর্তী সাধারণ সঙ্গীতার উপাদান। এ-পথে কারো রচনায় গল্পের theme একেবারে নিরর্থক হয়ে পড়েছে, পরিপাটি scheme-এর বৌদ্ধিক বিত্যাগই হয়েছে একমাত্র উপজীব্য। কেউ-বা গল্পের সংহত জীবনাবদানকে ছড়িয়ে দিয়েছেন paradoxical কথামালার কথকতাদ্বারা বৈঠকী বাগ্-বিত্যাসে। আরো-কেউ আবার সংহত গল্পের plot বর্ণনার আধার হিসেবে বেছে নিয়েছেন মিশ্র বিচিত্র রূপাবয়বের কাঠামো। ভবু সকলেই গল্প-রচনার ক্ষেত্রে emotion-এর সঙ্গে সমান বা শ্রেষ্ঠতর আসনে বসিয়েছেন intellect-কেও,—theme-এর চেয়ে গল্পের schematic beauty-কেও নিম্নতর আসনে দেননি,—এই অর্থেই তাঁরা প্রথম চৌধুরীর গল্প-শিল্প প্রবণতার অম্লব্রতী। এঁদেরই কারো কারো শিল্প-প্রকরণের পরিচয় নেব এবারে।

১। ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়

বাংলা গল্পসাহিত্যে প্রথম চৌধুরীর সচেতন স্বীকৃতিময় অনুসৃতি যাদের মধ্যে প্রকট, ধূর্জটিপ্রসাদ (১৮৯৪-১৯৬২) তাঁদের অগ্রতম অগ্রণী। ‘অন্তঃশীলা’ উপন্যাসের ভূমিকায় শিল্পী লিখেছেন,—“সকলেই জানেন যে আমি বীরবলের শিষ্য, অবাগ্য হলেও শিষ্য।” বলাই বাহুল্য, এটুকু তাঁর সচেতন মনের বিনয়। তাহলেও,—অর্থাৎ, প্রথম চৌধুরীর এক শ্রেষ্ঠ অম্লব্রতী হওয়া সত্ত্বেও, ধূর্জটিপ্রসাদ একান্তভাবেই গুরুর অনুমত ছিলেন না। ‘অন্তঃশীলা’র আলোচ্য ভূমিকা এই সত্যই ব্যক্ত করতে চেয়েছে। অন্তর্গত যে মননশীলতার প্রেক্ষিতে তাঁর প্রথম যৌবন সমৃদ্ধ ও পরিণত হয়েছিল, তাকে ‘সবুজপত্রের দল’ নামে পরিচিত করে শিল্পী অগ্রতর লিখেছেন,—“এই দলের গোটাকয়েক সাধারণ মানসিক ধারার উল্লেখ করছি। বুদ্ধিবাদ ও ব্যক্তি-স্বাভাব্য, এই দুটোই প্রধান।”^{২৪} বস্তুত তাঁর নিজের ব্যক্তিত্বে এই দুইধারার প্রতিকলনই স্তরীত।

একই প্রসঙ্গে লেখক বলেছেন,—“বুদ্ধিবাদ অর্থ (১) চরিত্র-শক্তি, ইচ্ছা-শক্তির অপেক্ষা বুদ্ধির প্রাধান্য স্বীকার, (২) বুদ্ধির পরিচয় তর্কে, (৩) যে তর্কের গোটাকয়েক রীতিনীতি আছে, এবং (৪) যার সাধারণ অস্তিত্বের জ্ঞান আপেক্ষিকতার হাত থেকে, বাস্তবিকতার কবল থেকে, সাময়িকতার কবল থেকে মুক্ত হওয়া যায়।” এই অনাপেক্ষিক বাস্তব-নির্মুক্ত নিরঙ্কুশ বুদ্ধিবাদের অম্লবর্তনে রচিত সাহিত্যের গুণ যতই থাক, তার মূলে অপরিহার্য এক ক্রটিও এসে পৌঁছেছিল। আশ্চর্য যথার্থদৃষ্টি ও আত্মবিশ্বাসের সঙ্গে শিল্পী তার পরিচয় দিয়েছেন,—“সকলচেয়ে বেশি ছিল জীবন

থেকে, বিশেষতঃ সামাজিক জীবন থেকে বিচ্যুতি। বুদ্ধির চর্চায় আমরা বৃত্তচ্যুত হয়ে পড়ি।” ২৫

‘সবুজপত্রের দল’-এর অপরাপর সভ্যের চেয়েও ধূর্জটিপ্রসাদ সঘনাই এ-মন্তব্যের সত্যতা সমর্থিত; আর এখানেই গল্প-শৈলীর সঙ্গে তাঁর মৌলিক পার্থক্য। প্রথম চৌধুরীর ছোটগল্পকে নিছক intellectual বলবার উপায় নেই। জীবনের অপার-বিচিত্র অভিজ্ঞতাময় সঙ্গম জীবনানুভবের ওপরে বুদ্ধির দীপ্ত-মার্জিত স্থিত আলোক প্রতিফলিত করেছেন তিনি। কিন্তু ধূর্জটিপ্রসাদের অভিজ্ঞতা ছিল সীমিত,—তাঁর নিজেরই ভাষায় ‘বাস্তবতার কবল থেকে মুক্ত’, ‘জীবন থেকে—সামাজিক জীবন থেকে বিচ্যুত’। স্বার্থ অর্থে তাঁর চেতনা এক অপেক্ষিত বিনোদন বুদ্ধিজীবীর। তাই বলে তাঁর গল্পসাহিত্য বা ব্যক্তি-অনুভবকে নির্জীবন বলবার উপায় নেই। কারণ মানুষ সামাজিক জীব,—ঠিক যে অর্থে মাছ জলজীবী। অতএব সমাজের বিশেষ জীবন-প্রেক্ষিতে পরিবর্তিত হয়ে, তার প্রভাব থেকে মুক্ত হবার উপায় কারো নেই। সীমিত এমন কি অনভিপ্রেতও যদি হয়, তবু ধূর্জটিপ্রসাদের অভিজ্ঞতার গণ্ডিতেও জীবনের ভাব-বেগ অস্তিত্ব (emotional entity) সম্পূর্ণ অন্তর্গত ছিল না। কিন্তু প্রথম চৌধুরীর সঙ্গে তাঁর গল্পে জীবনায়নের যে পার্থক্য, তা প্রধানতঃ তাঁদের হৃৎকনের অন্তর্লীন attitude বা মনোভঙ্গীর দ্বারা প্রভাবিত। অর্থাৎ প্রথম চৌধুরীর গল্পের প্লট-এ সহানুভূতি-মিশ্র জীবন-অভিজ্ঞতার অবতারণা ঘটেছে তার স্বতন্ত্র মূল্য,—প্রসঙ্গতঃ সেই অভিজ্ঞতার শরীরে শিল্পীর স্বভাব-সিদ্ধ বৌদ্ধিকতার দীপ্তি প্রতিফলিত হয়েছে। কিন্তু ধূর্জটিপ্রসাদের লেখনীতে প্লট-এর ভূমিকা বুদ্ধির আলোক-প্রতিফলনের মাধ্যম হিসেবে;—তাঁর গল্পের লক্ষ্য বুদ্ধিবাদের অবাধ মুক্তি,—প্লট কেবল তার উপলক্ষ্য। আর তাঁর ভাব-সচেতনার কাছে সে প্লট-এর মূল্য কেবল গল্প-লেখ্য সৃষ্টির একটি আবশ্যিক আঙ্গিক হিসেবে, এর চেয়ে বেশি কোনো জীবন-মূল্য তার নেই। এই সত্যের ঘোষণাতেও শিল্পী সর্বদাই অকুণ্ঠ মূগ্ধ।

‘রিয়ালিষ্ট’ গল্পের মুখবন্ধে তার অনাবৃত্ত প্রকাশ,—“প্রবাসের কোন একটি আড্ডায় আমরা কখনো কখনো সাহিত্য আলোচনার বদলে সাহিত্য-রচনা করতাম। অবশ্য লিখে নয়, মুখে মুখে। আমাদের মধ্যে প্রবীণ রসিক পুরুষটি তিন-চারটি সংজ্ঞা ঠিক করে দিতেন, তাদের আশ্রয় করেই গল্প পাঁচ মিনিটের মধ্যে তৈরি করতে হত। সেদিন ছিল আমার পালা—সংজ্ঞা ছিল রিয়ালিষ্ট, বস্তু, হিংসা ও গলায়ন। ঠিক পর পর কি বলেছিলাম মনে নেই, তবে এই ধরনেরই স্মরণ হচ্ছে। মুখবন্ধ করেছিলাম এই প্রকারে;—

‘যারা গল্প রচনা করেন তাঁদের মধ্যে অনেকেই প্রাণপণে প্রমাণ করতে চান যে গল্পটি

গল্প নয়, নিছক সত্য ঘটনা। তাদের চেষ্টা সফল হয় না, যদি বা হয় তাহলে সত্য ঘটনার বিবৃতি, অর্থাৎ ইতিহাসের মত গল্পটি নীরস হয়ে পড়ে। তার চেয়ে গোড়াকতেই স্বীকার করা ভাল যে, এই গল্পটি কাল্পনিক এবং অস্বাভাবিক ঘটনারই সমাবেশ। বা বরাত দিয়েছেন, তাতে মাঝুলি গল্প চলে না। পৃথিবীতে রিয়ালিষ্ট বলে কোনো মানুষ নেই, হতে পারে না, হতে চেষ্টা করে।”

পরৗচন্দ্র নাকি গল্প-শিল্পকে বলেছিলেন ‘মিছে কথা বলার আর্ট’। ধূজটিপ্রসাদের ওপরের বর্ণনা থেকে বোঝা যায়, যে-কোনো রকমের মিছে বা বানানো কথাকে আর্টিস্টিক শরীরের আধারে বিগুস্ত করতে পারাতেই, তাঁর নিজের প্রকরণ মতে, গল্প-শৈলীর বসার্থ সার্থকতা। অতঃপক্ষে যে প্রেক্ষাপরিবেশে তাঁর গল্প-স্বপ্নের প্রেরণার উদ্ভব, তাতে এই রচনা-পদ্ধতিকে বৃদ্ধির খেলা নামেই অভিহিত করা যেতে পারে। সাধারণভাবে সৃষ্টির উৎস স্রষ্টার অন্তঃকরণে স্বতঃস্ফূর্ত বলেই মনে করা হয়। বহিরাগত নির্দেশ বা উপদেশ দেই স্বতঃস্ফূর্তির অন্তরায় বলে অনুভূত হয়ে থাকে। কিন্তু ধূজটিপ্রসাদের ক্ষেত্রে কয়েকটি সংযোগহীন শব্দের, অথবা একটি-দু’টি গতিরেকাহীন কথার মধ্য দিয়ে সংযোগের সেতু, অথবা পথের স্পষ্ট রেখা টেনে talent ও intellect-কে খেলিয়ে খেলিয়ে কোনো এক পরিসমাপ্তির মুখে এসে পৌঁছে বাওয়াই রচনা-শৈলীর মৌল বৈশিষ্ট্য।

ওপরের উদ্ধৃতিটুকু ধূজটিপ্রসাদের পক্ষে আজগুবি গল্পের অসম্ভব মুখবন্ধ বলে মনে করবার উপায় নেই। তথ্য সন্ধান করলে দেখা যাবে, তাঁর গল্পরচনা এই ধরনের ইন্টেলেক্চুয়াল এক্সারসাইজ-এর পটভূমি ও প্রক্রিয়ার ভিত্তি ভেদ করেই উদ্ভূত হয়েছে। ‘রিয়ালিষ্ট’ গ্রন্থের ‘একলা তুমি প্রিয়ে’ গল্পটি লেখকের প্রতিভার একটি শ্রেষ্ঠ স্বাক্ষর বলে অনুমিত হয়ে থাকে। অথচ এ-গল্পটি তিনি প্রথমে মুখে মুখে গড়ে তুলেছিলেন;—রবীন্দ্রনাথের কবিতার কোনো এক ছত্র নিয়ে একটি গল্প গড়ে তোলা যায় কিনা, তারই experiment করার চেষ্টায়।^{২৬} গল্প-শেষের ভাষায়, গল্পের theme হচ্ছে,—“সংগীত সমালোচনা।” অর্থাৎ,—“একলা তুমি প্রিয়ে আমারি তরুণুলে

বসেছ ফুল সাজে

সে কথা গেছ তুলে।”

এই গানটি কোন্ পরিবেশে কোন্ বিশেষ ব্যক্তির কণ্ঠে সবচেয়ে সার্থক, স্বতঃস্ফূর্তভাবে উদ্ভূত হতে পারত, তারই বৃদ্ধি-বিচারময় অনুসন্ধান রয়েছে সারা গল্পের প্লট-এ। সে প্লট আবার দুই বন্ধুর কথোপকথন ও বিতর্কের আকারে গঠিত। অর্থাৎ গল্পের দেহে রয়েছে প্রামাণ্য-শৈলীর সেই রূপ-মিশ্রতার স্বভাব,—কিছু কাহিনী, কিছু তর্ক, কিছু সংলাপ, কিছু-

বা কথোপকথন ও বর্ণনার মাধ্যমে বুদ্ধিমত্তা বিচার-আলোচনা। পূর্বে দেখেছি, গল্পের একতম শরীরে অনেক আঙ্গিকের সংকেতকে সংমিশ্রিত করায় প্রথম চৌধুরীর শিল্পী-আত্মার ছিল এক বিশেষ পরিভূষ্টি। গল্প রচনার কালে নিজের শিষ্টা ও ঘেহাঙ্গাদেশেরও তিনি এই বিশিষ্ট রূপাঙ্গিকের বিস্তার-বিষয়ে উৎসাহিত করতেন।^{২৭} আর অন্তত এই বিশেষক্ষেত্রে গুরু প্রভাব ধূজ টিগ্রাদেশের মধ্যে তাঁর নিজস্ব প্রকৃতির অহুমতে দ্বিতীয় স্বভাবে পরিণত হয়েছিল। কলে তাঁর সব গল্পেই রূপের এক্সপেরিমেন্ট, বুদ্ধির সচেতন খেলা-খেলা; এবং গল্পের প্লট-এ বিচিত্র আঙ্গিক-মিশ্রণের প্রয়াস! তাছাড়া তাঁর নিজস্ব বৈশিষ্ট্যের ছাপ পড়েছে প্লট-এর মধ্যে বিশেষ আবেগময় কোনো জীবন-মূল্যের সচেতন অস্বীকৃতিতে। ‘একদা তুমি প্রিয়ে’ গল্পেরও শুরু হয়েছে সেই অস্বীকৃতি এবং রূপময় পরীক্ষা-নিরীক্ষার সংকেত নিয়ে,—

“ছোট্ট নদীর ধার, আনিকাটের কাটক খোলা হয়েছে বলে জলের ওপর একটা প্রশস্ত কাশার পাড় পড়েছে। সেই কাদার গন্ধ বাতাসে ভেসে আসছে। নদী-কিনারের সরকারী রাস্তার একধারে বাউগাছের সার, অত্যাধিক জলরেখার কিছু ওপরে কাশের বন। দীর্ঘ বাউগাছের গম্বক উচ্চাভিলাষ, কাশগুচ্ছের সাদি-ক্রীড়ারত অস্বাভাবিক শিরদ্বাণের পক্ষ-কম্পন এবং গোখুলির মন্দির অভ্যন্তরস্থ অস্পষ্টতা মনকে যেমন কল্লোকে ঘিরে নিয়ে যায়, তেমনি পেটলের ও কাদার গন্ধ, মোটরের হুকার ও ধূলাকেতুর পুচ্ছ-সম্মার্জন বর্তমান সভ্যতার অস্তিত্ব সম্বন্ধে মানুষের মনকে নির্ভরভাবে সচেতন করে তোলে। এ যেমনোতে, প্রেমের গল্প বলতে হলে ভ্রমণরত কোনো বন্ধুগলকে গাছের তলায় বসতে হয়।”

কেবল এই কারণেই শিল্পী তাঁর গল্পের প্রচ্ছদ হিশেবে দেওদার-ত্রিবেণীর অবতারণা করেছেন!—“তিনটি দেওদার মাথা উঁচু করে দাঁড়িয়ে আছে, মধ্যবিন্তের নিমন্ত্রণ-বাড়িতে বড়লোক কুটুম্বিনীর মতন। বন্ধুগল দেওদার তলায় বসে পড়লেন। একজন বললেন, ‘এ যেন সেই ছবির ‘তিন বোন’—এঁরা তিনজনে এক হয়ে আছেন। গল্প করতে ইচ্ছা হচ্ছে শোন।’”

এখানে বিস্তারের এক অস্বস্তি অভিনবতা লক্ষ্য করার মত। দেওদার গাছের বিশেষ প্রেক্ষিত-এর প্রভাবেই কেবল বন্ধুগলের একজনের “গল্প করতে ইচ্ছে” হয়নি। লেখকের উদ্দেশ্য, তিনি একটি প্রেমের গল্প ফাঁদবেন প্রথম-উদ্ধৃত অল্পক্ষেত্রে পটভূমিতে। আর তাঁর প্রয়োজনে “ভ্রমণরত কোনো বন্ধুগলকে গাছের তলায় বসতে হয়।” কেবলমাত্র এই কারণেই গল্পে দেওদার-ত্রিবেণীর সম্মিলন, এবং সেই গাছের তলায় বসে একবন্ধুর গল্প বলবার ইচ্ছা।

২৭। ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা থেকে জীবনপ্রসঙ্গাদ মুখোপাধ্যায় এ বিষয়ে নানা তথ্য জানিয়ে উপকৃত করেছেন।

সকল সার্বক' সৃষ্টিরই ভিত্তি হচ্ছে প্রকাশের উচিত্য-বোধ ;—যেখোচিত প্রেক্ষিতে সমুচিত ঘটনার প্রক্ষেপ ঘটবে, তবেই শিল্পী তাঁর গল্পকে বিশ্বাসযোগ্য এবং হৃদয়গ্রাহী করে তোলেন। কিন্তু শিল্পীর এই কলাকৌশলের বথার্থ সফলতা তাঁর আত্মগোপন ক্ষমতায়। অর্থাৎ বাহুরকর যেমন হস্ত-পদ চালনার কৌশলে মিথ্যার মধ্যে সত্যের বিদ্রম রচনা করেন, তেমনি শিল্পীও তাঁর হাতের প্রেক্ষিত-রচনা ও আরো নানা আত্মবিক্রিক হৃদয়গত উপাদানের মাধ্যমে এক রসব্রিদ্ধ মায়াজগৎ সৃষ্টি করেন,—যেখানে উপস্থিত হতে পারলে সহজেই মনে হয়,—“এ অমুভব পরের হয়েও যেন পরের নয় ;—আমার নয়, তবু বুঝি আমার।” কিন্তু, যেমন বাহুরকরের বেলায় তেমনি স্রষ্টার ক্ষেত্রেও মায়াজগৎ রচনার কৌশলযুক্ত এই অন্তরঃ উপাদানসমূহ সাধারণ পাঠকের সম্মুখে প্রকট হয়ে পড়লে গল্পের জীবনাবেদন ফিকে,— এমন কি নিরর্থক হয়ে পড়ে।

ওপরের গল্প-পরিস্থিতি বর্ণনায় ধূর্জটিপ্রসাদ সেই অঘটনই ঘটিয়েছেন, এবং তা ইচ্ছে করেই! তাঁর গল্প রচনার উদ্দেশ্য সংশ্লেষমূলক বা synthetic নয়,—বিশ্লেষণমূলক, তথা analytic. গল্প বলার মধ্য দিয়ে তিনি একটি জীবন-রসব্রিদ্ধ অমুভবের স্বাদ নিবিড় করে তুলতে চান না ; বরং গল্প-রচনার গোপন হাতিয়ারগুলোর কার্য-কারণাত্মক মূল্যকে বিচার-বিশ্লেষণ করে দেখাতে চান ;—সৌন্দর্য সন্তোষের চেয়ে বোতানিস্ট-এর অঙ্গচ্ছেদী এষণার প্রতি তাঁর বৌদ্ধ প্রবল। এই ধরনের শৈলীর আরও এক উদ্দেশ্য রয়েছে ;—গল্প যে গল্পই, অর্থাৎ বানানো কথা,—গল্পাঙ্গিকের অন্তর বিচ্ছিন্ন করে এই সত্যটিকে নির্মোহ প্রতিষ্ঠা দানে শিল্পী-হৃদয়ের যেন এক নিষ্ঠুর পরিভূপ্তি রয়েছে। ধূর্জটিপ্রসাদ একান্তভাবে বুদ্ধিজীবী, প্রবন্ধই তাঁর আত্মমুক্তির সহজ আধার। অতএব গল্পের আবেগময় ললিতকলার প্রতি উপেক্ষা না হলেও তাঁর মনের রয়েছে এক করুণাবোধ। কলে তাঁর শৈলীর বৈশিষ্ট্য গল্প-রস নিবিড় করে তোলা নয়, ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের ভাষায়, “গল্পের convention-এর প্রতি বিক্রপ ও তাহার কলকজার রহস্তোন্মোচন।”^{১৮} দ্বিতীয় প্রক্রিয়ার সংশ্লেষ-রহিত পরিচয় রয়েছে তাঁর যে-কোনো গল্পে। প্রথমোক্ত মনোভাবের চরম অভিব্যক্তি দেখতে পাই ‘রিয়ালিষ্ট’-ই। গল্পের নায়কের নাম রেখেছেন শিল্পী ‘ক-বাবু’। অর্থাৎ এ-গল্প কোনো ব্যক্তি-জীবনের নয়,—একটি hypothetical algebric figure-এর মাধ্যমে লেখক তাঁর মনের বুদ্ধিলীপ্ত ব্যঙ্গরসিকতাকে কেবল মুক্তি দিয়েছেন,—গল্পের এই কলকপ্রতি নায়কের নামকরণের মধ্যেই প্রাজ্ঞল হয়ে উঠেছে। গল্পের অভ্যন্তরে ক-বাবুর যক্ষ্মা রোগগ্রস্তা পত্নীর ঈর্ষার আভিশয্য-চিহ্নে সেই ব্যঙ্গরস আর্শ্চর্য সফলতা পেয়েছে।

তাছাড়া ধূর্জটিপ্রসাদের গল্পের আর এক অনন্যতা তাঁর ভাষা-রীতিতে। বীরবলী

স্টাইল-এর প্রদর্শিত অল্পবর্তী শিল্পী এই ভাবার বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করেছেন অভিশয় 'সচেতন' বলে।^{২২} ধূর্জটিপ্রসাদের সকল রচনাতেই স্টাইল-এর এই অতি-সচেতনতা তাঁর দ্বিতীয় স্বভাবে পরিণত হয়েছিল। ফলে গল্পের মধ্যে সূচিত হয়েছে এক প্রসঙ্গাত্মিক কথার আড়ম্বর,—ওপরে উদ্ধৃত 'একদা তুমি প্রিয়ে' গল্পের প্রারম্ভিক অঙ্কুশটি শিল্পীর এই স্বভাবসিদ্ধ স্টাইল-এর এক সার্থক নিদর্শন। কথার স্থগিতকল্পিত আভিযা ও আড়ম্বর গল্প-রসের সংহতিকে ছড়িয়ে বিচ্ছিন্ন বিস্তারিত করেছে প্রায়ই। 'রিয়ালিষ্ট' গল্পের ক-বাবু ও মনোরমার প্রণয়-কথার স্বাদ-বিনষ্ট এর এক শ্রেষ্ঠ উদাহরণ। এ-গল্পের প্রধান প্রচ্ছদ বেরিলিতে ক-বাবুর এক বন্ধুর বাড়িতে। ভাওয়ালি থেকে স্কেরবার মুখে ভয়াবহ অবস্থার তাড়নায় স্ত্রীকে নিয়ে ক-বাবুর এখানে এসেই উঠতে হয়,—এখানেই হয় তার দেহান্ত। মনোরমা ছিলেন ক-বাবুর সেই বিপত্রাক বন্ধুর 'পত্নীর বোন'।

সে যাই হোক, একটি রহস্য-তীব্র প্রণয়-কথার রসহানি ঘটায় ধূর্জটিপ্রসাদের মনে কোনো ক্ষুণ্ণতা নেই। কারণ বারে বারে দেখেছি, প্রট-এর নিবিড়তার প্রতি তাঁর কোনো মমতা ত ছিলই না, বরং ছিল স্তম্ভীর উপেক্ষা। গল্পাত্মিকের ভিত্তি সম্বন্ধে তাঁর নিজের ধারণাই 'একদা তুমি প্রিয়ে' গল্পের প্রথম বন্ধুর মুখে প্রকাশিত হয়েছে বলে মনে করি। দ্বিতীয় বন্ধু যখন অনেক বিতর্ক-কথোপকথনের পরে বলল, "এবার গল্প শুরু হোক।" প্রথমজন তখন জবাব দিয়েছিল, "গল্পের প্রয়োজন নেই। এই তিনটি চরিত্রের [দুই বন্ধু ও দ্বিতীয় বন্ধুর কল্পিত স্ত্রী] ঘাত-প্রতিঘাতেই গল্প তৈরি হবে। গল্পের অন্য অস্তিত্ব আছে নাকি?"

চরিত্র রচনাই ধূর্জটিপ্রসাদের গল্পের মূখ্য আকাজক্ষা; আর আগে দেখেছি চরিত্র অর্থ তাঁর নিজের দৃষ্টিতে—“(১) চরিত্র-শক্তি, ইচ্ছা-শক্তির অপেক্ষা বৃদ্ধির প্রাধান্য স্বীকার, (২) বৃদ্ধির পরিচয় তর্কে, (৩) যে তর্কের গোটা কয়েক রীতিনীতি আছে, এবং (৪) যার সাধারণ অস্তিত্বের জন্য আপেক্ষিকতার হাত থেকে, বাস্তবিকতার কবল থেকে, সাময়িকতার কবল থেকে মুক্ত হওয়া যায়।” ফলে তাঁর গল্পে আছে রূপায়ণের অজস্র সন্ধানী এক্সপেরিমেন্ট, গল্পের এক দেহে অনেক আঙ্গিকের বিমিশ্রতা, চরিত্র বিস্তারের উপলক্ষ্যে গল্পের পরিবেশ ও বাস্তব প্রসঙ্গ-রহিত বিতর্কের অবতারণা, প্রট-এর নামমাত্র আধারে তর্ক-বিলেবণ-প্রধান প্রবন্ধ শৈলীর প্রয়োগ।—এক কথায় তাঁর গল্প রচনা আসলে গল্প লেখার শিল্প-খেলা।

২। সতীশচন্দ্র ঘটক

‘সবুজপত্র’-গোষ্ঠীর এক বিখ্যাত লেখক হিসেবে সতীশচন্দ্র ঘটক (১৮৮৫-১৯৩২) অবশ্য অরবীন্দ্র। কবিতা, লঘু-গুরু প্রবন্ধ, নাটিকা ও গল্প রচনার বিচিত্র ধারায় ইনি লেখনী চালনা করেছিলেন। রঙ্গ-ব্যঙ্গ নামক গল্প-পঞ্চ রস-রচনার সংকলন (১৩২২ বাংলা সাল) প্রকাশিত হবার পর প্রথম চৌধুরী মশায় ‘সবুজপত্রে’ তাঁর রচনাভঙ্গির যথেষ্ট প্রশংসা করেন। কিন্তু স্থষ্টির প্রকরণে সহাস রচনার ক্ষেত্রেও সতীশচন্দ্রের ঘনিষ্ঠতা ছিল দ্বিজেন্দ্রলালের সঙ্গেই নিবিড়তর। ‘রঙ্গ-ব্যঙ্গ’ গ্রন্থটি দ্বিজেন্দ্রলালের নামে উৎসর্গ করে লেখক তাঁর শিল্পি-স্বাত্মার উচ্ছ্বলিত প্রকাশ পরিচয় দিয়েছেন। ‘বলক’ (১৯২৩) ও ‘লালিকাগুচ্ছ’ (১৯৩০) নামক কবিতা পুস্তক দু’টিতেও দ্বিজেন্দ্রলালের সহাস কবিতার পুনরাবর্তনই বিশেষভাবে চোখে পড়ে। ছোটগল্পের স্বজনভূমিতে সতীশচন্দ্র অপেক্ষাকৃত গুরুগম্ভীর, কিন্তু সেখানেও প্রথম-ভাবনার পরিচয় স্বলক্ষ্য নয়। বরং জীবনের প্রভাতভাগে তিনি যে ভাবানীপুর সাহিত্য সমিতির এক ঘনিষ্ঠ সদস্য ছিলেন, তাঁর গল্পগুলি পড়তে পড়তে এ-কথা নতুন করে বারবার মনে পড়ে।

উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়ের রচনা প্রসঙ্গে লক্ষ্য করেছি, স্বয়ং উপেন্দ্রনাথ ও সৌরীন্দ্রমোহন মুখোপাধ্যায় ছিলেন এই সাহিত্য সমিতির সম্পাদক,—আর প্রতিষ্ঠানের উদ্দেশ্য ছিল কয়েকটি সাহিত্য-প্রিয় কিশোর ও তরুণের স্বতন্ত্র রস-চিন্তনের সহায়তা। উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়ের বর্ণনা থেকেই জানা যায়,—নিতান্ত অন্তরঙ্গ, সমগ্রাণ কয়েকটি সীমিত সংখ্যক কিশোর রসপিপাসুকে নিয়ে এ-সমিতি গঠিত হয়েছিল।* উদীয়মানতার সেই প্রথম ক্ষণে এদের মিলনের মূলে সাহিত্য-প্রকৃতিরও এক মৌলিক সমর্থিতা ছিল, এমন সিদ্ধান্ত কতদূর যুক্তি-সঙ্গত বলা কঠিন। কিন্তু উপেন্দ্রনাথ ও সৌরীন্দ্রমোহনের গল্প-স্বভাবের কথাই বারবার মনে পড়ে সতীশচন্দ্রের গল্প পড়বার সময়েও। উপেন্দ্রনাথের মত ‘গল্পের জন্যই গল্প’,—সতীশচন্দ্রের স্থষ্টির ‘motto’ ছিল না। কিন্তু যে-কোনো উপলক্ষ্যে গল্প বলে একটি নাতিগম্ভীর সহজ সেটি-মেন্টাল মুহূর্ত গড়ে তোলার প্রতিই যেন তাঁর প্রধান ঝোঁক ছিল। তাই, ‘দাঁড়কাক’, ‘তিনপাখী’, ‘তুক’ বা ‘ডাংপিটে’ থেকে শুরু করে ‘সতীর জেদ’, ‘মাতৃহীন’ ইত্যাদি লঘু-গুরু যে-কোনো বিষয়ই অনায়াসে তাঁর গল্পের বিষয় হতে পেরেছে। অধিকাংশ গল্পই প্রকরণের দিক থেকে এক নাতিউজ্জল স্বতঃস্ফূর্তির সহজ রসে মণ্ডিত। গল্প-রচনার পেছনে শিল্পীর মনের কোনো serious attitude ছিল না। ‘সতীর জেদ’

(১৯২৪) গল্প সংকলনের ‘নিবেদন’-এ তাঁর নিজের মুখের স্বীকৃতিই রয়েছে এ-বিষয়ে, —“নেই কাজ খই ভাজ”—এমনি ভাবেই গল্পগুলি লেখা হয়েছিল।” কলে সিরিয়াস গল্পগুলিও যথেষ্ট সিরিয়াস হতে পারেনি,—সহাস গল্পগুচ্ছ যথেষ্ট লঘু হতে পারলেও প্রকরণের দিক থেকে সৃচিস্তিত পরিমার্জন বা বৌদ্ধিক সূক্ষ্মতা আয়ত্ত করতে পারেনি, প্রথম-পরিমণ্ডলের যা ছিল অপরিচ্ছিন্ন উপাদান। যদিও লেখক বলেছেন তাঁর “দুইকেটি গল্পের ছাটকাটা” প্রথম চৌধুরী মহাশয় “আগ্রহের সঙ্গে দেখে দিয়েছিলেন।”

কল কথা, কি হাসির গল্প, কি সিরিয়াস গল্প, সর্বত্রই অনপেক্ষিত-চিন্তনে সহজ স্বতঃস্ফূর্ত গল্প জমিয়ে তোলার দিকেই ছিল লেখকের প্রধান বৌক। হাসির গল্পে সিচুয়েশন্-এর সরস নিবেক ধাপে ধাপে চড়িয়ে বাড়িয়ে দিয়ে চরম মুহূর্তে অপ্রত্যাশিত চটকে হাস্যরসকে জমাট তুল্পীকৃত করে তোলা হয়েছে। ‘ঘোমটা’ এই শ্রেণীর একটি উৎকৃষ্ট গল্প। অগ্রগক্ষে, সিরিয়াস গল্পে যে-কোনো ক্ষণভ্রম কাহিনীকে স্থলভ সেন্টিমেন্ট-এ জমিয়ে তোলার দিকে শিল্পীর একান্ত বৌক। কলে, কোনো কোনো সময় গল্পে প্লট-এর ভাগ যেন শূন্য হয়ে গেছে,—অনেক সময় হয়েছে অস্পষ্ট। তাতে গল্প ধরেছে নিছক সেন্টিমেন্ট্যাল কথিকা-র আকার। দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘মাতৃহীন’, ‘অবুঝবাধা’, ‘ফাঁকা’ বা ‘তিনপাখী’-র মত গল্পের কথা উল্লেখ করা চলে। আকারে অতি হ্রস্ব বলে সতীশচন্দ্রের রচনার নিদর্শন হিসেবে ‘ফাঁকা’ গল্পের কিছু কিছু অংশ উদ্ধার করা যেতে পারে।—

“বাড়ির উঠানে একটা মস্ত জাম গাছ ছিল। জাম দে বছর বছর দিত না—তবু তার বয়স পঞ্চাশ বছর। জয়ে অবধি তাকে দেখছি। শুনেছি সে বাবার নিজের হাতে পোতা। আমার বেশ মনে আছে, পেরেক ফুটবে বলে বাবা তার গায়ে বাড়ির নম্বর-আলা টিনের চাকতি মারতে দেননি।

কতজনে তার কত নিন্দা করতে লাগল। কেউ এসে বললে, ‘জামগাছের হাওয়া ভাল নয়’, কেউ বললে, ‘এই জন্তেই তোমাদের বাড়ির অস্থখ ছাড়ায় না,’ কেউ বললে, ‘তা না হোক, বাড়িটাকে আগুতা করে রেখেছে,’ কেউ বললে, ‘রাত্রে মাথা ঠুকে যাওয়া সম্ভব,’ কেউ বললে, ‘জামের ডাল বড় পল্কা—ছেলেপিলে পড়ে যায়’, কেউ বললে, ‘কাটলে অনেক তক্তা বেরোবে—বাড়ি মেরামত করচ কাজে লাগবে’।

দশের কথায় কান ভারি হল—তবলদার ডেকে আনলুম। তারা এসেই কোপ জুড়ে দিলে।”

নিভান্ত সালা-সিখে, সাধারণ এ বর্ণনা ও বিজ্ঞাসের ভকী। কিন্তু প্রথম-দেখতে বত সোজা মনে হয়, আসলে কিন্তু তেমন বৈশিষ্ট্য-হীন নয়। জামগাছটির অস্তিত্ব তার জামগাছ হওয়ার মধ্যেই নয়,—তার প্রাচীনতাকেও না। বক্তার পিতার মমতার ঐতিহ্যকে সে সর্বদা ধারণ করে আছে অদৃশ্য বিত্বতির মত। গাছের গায়ে পেরেকের আঁচড়টি লাগতে দিতেও তিনি নারাজ ছিলেন। মাহুকের চোখ যেখানে বৈষয়িক প্রয়োজন আর লাভের তুলান্বে জীবনের মান নির্ণয় করে, সেখানে জামগাছটি মূল্যহীন,—বয়স তার পঞ্চাশ বছর,—কি বছর কলও ধরত না তাতে! কিন্তু কাঞ্চনাতিরিক্ত মূল্য যদি কিছু থাকে জীবনের,—তাহলে পিতৃহৃদয়ের মমতার উত্তাপে সম্ভাব্যতার কাছে সে জামগাছ অমূল্য। কিন্তু প্রাণের নিরিখ চোখে-দেখা জীবনবোধের কাছে দুর্বোধ্য ঘোঁরাটে,—বয়ঃ পুরানো বাড়ি সারাতে নতুন কার্টের প্রয়োজন-সিদ্ধির লোভ দুর্নিরোধ্য হতে বাধ্য। জীবনের বৈষয়িক পটভূমিতে উৎপাদনী কাঞ্চনমূল্যের সঙ্গে আপাতবদ্ব্য প্রাণ-মূল্যের এই সংঘাত! প্রাণের পরাভব-মুহূর্তকে নিজ ভাবানু মনের আনুগত্যে সুরভিত করে গল্পের পরিণাম-লগ্নে শিল্পী উড়িয়েছেন তার বিজয়কেতন। আর সারা গল্পে চলছে তার সুবিস্তৃত প্রসঙ্গ। গাছটির প্রতি বক্তার পিতার প্রীতিক উচ্ছ্বসিত বর্ণনার স্মৃতি করে তুলেননি লেখক,—কেবল তিনটি মাত্র সুপরিমিত পরিবেশোচিত তথ্য বিজ্ঞাস করেই সেই অনিবার্য জীবন-মূল্যকে সার্থক ব্যঞ্জনা দিতে পেরেছেন—(১) “জন্মে অবধি তাকে দেখছি!” (২) “ভনেছি সে বাবার নিজের হাতের পোতা।” এবং (৩) “আমার বেশ মনে আছে, পেরেক ফুটেবে বলে বাবা তার গায়ে বাড়ির নখর-আলা টিনের চাক্তি মারতে দেননি।” তিনটি উক্তি যেন জড়গতিগীল এক নাটকের তিনটি অঙ্ক,—ধাপে ধাপে চরম কথায় পৌঁছে দেয় climax-এর চরম মুহূর্তে।

একই-কথা বলা যেতে পারে গাছটি কাটবার পেছনে দশজনের দশকথার প্রেরণা ও পরিণতি বর্ণনার প্রসঙ্গে। গাছটিকে নিমূল করার পক্ষে এবং টিকতে দেবার বিপক্ষে নানা জনে নানা কথা বলছিলেন,—কিন্তু যে কথায় বক্তার সত্যিই “কান ভারি হল”,—সে হচ্ছে,—“কাটলে অনেক ওজা বেরোবে, বাড়ি মেরামত করার কাজে লাগবে।” এখানেও চরম কথাটি চরম বহুর্ভেই বলা হয়েছে,—আর সে মুহূর্তটিকে অনায়াসে হলেও সুবিস্তৃত প্রাঞ্জলতায় পরিষ্কৃত করতে পেরেছেন শিল্পী। এই পরিমিতবোধ ও পরিবেশচেতনার আদ্যাসহীন পরিচ্ছন্নতাই সত্যীশচন্দ্রকে প্রথম চৌধুরীর আত্মরিকতা-ধন্য করেছিল বলে বিশ্বাস করি।

তথ্য-বিজ্ঞাসের অনপেক্ষিত পরিমাপবুদ্ধি তির্যক না হয়েও সংকীর্ণতার সঙ্গে অনাবৃত

প্রাজ্ঞলতার বৈশিষ্ট্যকে অহুত্ব্যত করতে পেরেছিল সতীশচন্দ্রের রচনায়। ‘মুখরিকা’ গল্পের শুরুতেই তার স্বন্দর নিদর্শন রয়েছে :—“ভয়ঙ্কর গোলমালা। লক্ষ্যার পর থেকেই সদর দরজার উপর থেকে সানাইয়ের চীংকার এবং এঁটোপাঁতা নিয়ে কুকুরদের মধ্যে বগড়া শুরু হয়েছে। চণ্ডীমণ্ডপে গুটিকয়েক ভট্টাচার্য্য নস্ত্রী নাকে টিপে শাস্ত্রের কচকচানি জুড়ে দিয়েছেন, এবং বাড়ির মধ্যে মেয়েরা কুটনোকোটা এবং ছেলেরের দুটো খাইয়ে দেবার তালে জলখুল বাঁধিয়ে দিয়েছেন।”

এই বর্ণনাকে বাঁকা কথার ঘোরালো রসিকতা বলবার উপায় নেই,—বরং বিবাহোৎসব-মুখরিত সজ্জল গৃহস্থ সংসারের এ-যেন এক স্বভাব-বর্ণনা। তাতে চণ্ডীমণ্ডপের ভট্টাচার্য্য মশায়রা এবং বাড়ির ভেতরকার মেয়েদের আচরণের একটি করে type-চিত্র এক-একটি অলম্যাপ্ত বাক্যে যেন পূর্ণ আকৃতি ধরেছে। তাতেও শেষ নয়,—চিত্রধর্মকে সংক্ষেপে সমাপ্ত করতে পারার কৌশলে কোঁতুকের মুহূ সরসতাও সহাস করেছে এই বর্ণনাংশটিকে।

এই প্রসঙ্গে স্পষ্ট করে ভাবতে হয়, সতীশচন্দ্রের পক্ষে এ কলা-কৌশল ছিল তাঁর সহজ স্বভাবের অঙ্গ। অল্পপক্ষে প্রমথ চৌধুরীর রচনামৈলী আসলে তাঁর দুর্লভ মননশক্তির রুচিন্ময় কৰ্ণের ফল। সতীশচন্দ্রের রচনায় মননের চেয়ে আবেগধর্মী মনের খেলার বিস্তার ও বৈচিত্র্য বেশি। তাঁর সৃষ্টির প্রকরণে সহজ পরিমিত-বোধ রয়েছে,—কিন্তু অভিজাত চিন্তার স্বকলিত পরিমার্জনা নেই। এই স্বভাব-সৃষ্টির নাতিগভীর সৌন্দর্য উপেক্ষনাথ ও পৌরীজমোহনকে বারবার স্মরণীয় করে তোলে। আর যথাপরিমিত ও যথোচিত্যবুদ্ধির যে স্বতঃস্ফূর্তি ছিল শিল্পীর সহজ ভূষণ, তারই বিশিষ্টতার ‘সবুজপত্রের’ বিদগ্ধ পরিমণ্ডলে সতীশচন্দ্রের প্রতিষ্ঠা হয়েছিল সৃষ্টিরস্বায়ী।

‘শতীর জেদ’ ছাড়া আরো একটি গল্প সংকলন এর প্রকাশিত হয়েছিল ‘দুই চিঠি’ নামে,—প্রকাশকাল ১৯২৮ খ্রীস্টাব্দ।

৩। কিরণশঙ্কর রায়

বাংলা ভাষা বৃহত্তর ভারতের কংগ্রেসী রাজনীতির ইতিহাসে কিরণশঙ্কর রায় (১৮৯১-১৯৪৯) এক স্মরণীয় নাম। স্বদেশী সংগ্রামের সাধন-ভূমিতে তাঁর সার্থকতার স্বাক্ষর দিকে দিকে। দেশবন্ধুর আসিস্-পুত্র স্বরাজ্যদলের শ্রেষ্ঠ-পঞ্চকের (Big Five) অন্যতম,—স্বাধীন ভারতে আত্মত্যাগ পশ্চিমবঙ্গ-রাজ্যের স্বরাষ্ট্রমন্ত্রী কিরণশঙ্করের ত্যাগ, নিষ্ঠা ও আত্মদানের মহিমা তাঁকে অপ্রতিদ্বন্দ্বী জননায়কের মর্যাদায় ভূষিত করেছিল। বিশ্বয়ের কথা, যে-হাতে তিনি সর্বজনীন অহিংস সেনা-নায়কের সংগ্রামী হাতিয়ার

ধরেছিলেন, সেই হাত-দিয়েই বাজিয়েছেন মধুসূদনী বাঁশের বাঁশরি;—সংখ্যায় প্রচুর না হলেও কিরণশঙ্কর ছোটগল্প লিখে গেছেন,—মর্যাদাপূর্ণ নিবিড়তার গুণে যা কেবল বাঁশরি সুরের সঙ্গেই তুলনীয়। ‘সবুজপত্র’ের বৈঠককে আশ্রয় করেই স্রষ্টার প্রথম আত্মপ্রকাশ;—‘সবুজপত্র’ে তাঁর একাধিক গল্প পত্রস্থ হয়েছিল। তাহলেও প্রথম চৌধুরীর অল্পব্রতী দলে গল্পকার কিরণশঙ্করের আসন অনগ্র স্বাতন্ত্র্যের গুণে অনেকখানি দূরীকৃত। সুরশিল্পের পরিভাষায় চৌধুরী মশায়ের গল্প-শৈলীর পরিচয় দিতে হলে বলব,—তাঁর হাতের লেখনী ছিল উচ্চাঙ্গের কলাবিৎ-এর হাতে তাঁর স্বস্তির-মত;—তাঁর সুরের বিচ্ছিন্নে তানলয়ের যেমন বিস্তৃতি,—তেমনি নিখুঁত চমকপ্রদ কারুকার্য। কিন্তু কিরণশঙ্করের গল্পে যেন গায়ের মেঠো সুরের মিঠে বাঁশরি তান;—তাতে অন্তরের তপ্ত উদ্বেল প্রাণশক্তি যত নিবিড়, বাগ-ভঙ্গীর কলাকৌশল তত সচেতন চাকচিক্যে মার্জিত নয়। এক কথায়, ‘সবুজপত্র’-গোষ্ঠীর শিল্প-স্বভাবকে যদি বিদগ্ধ বলা চলে, তাহলে কিরণশঙ্করের রচনা প্রধানত অল্পব্রত-গভীর। এই প্রসঙ্গে ‘সবুজপত্রের দল’-এর বুদ্ধি-প্রথরতার মৌল উৎস সন্ধান করা যেতে পারে আবার দুর্জিৎপ্রসাদের আত্মসন্ধানী ভাষায়,—“বুদ্ধি সমাজের নেই, মানুষেরই আছে, একটা মস্তিষ্ক-দুটো স্বন্ধে যেকালে থাকতে পারে না। তার ওপর আমাদের বাস শহরে, ভদ্র মধ্যবিত্তের সন্তান, হীরের টুকরো। ছেলে, অর্থাৎ বাপমায়ের গৌরব, অথচ তাঁদের সঙ্গে বনিবনাও নেই। তার ওপর বুদ্ধিবাদের জের। অবরোহী যুক্তির ধরনই এমন যে তার সাহায্যে একমাত্র ব্যক্তিবাদেই পৌঁছানো যায়।... ব্যক্তিবাদের মূল কথা ব্যক্তির বিশেষত্ব স্বীকার করা নয়, তার সাধারণত্বের বোষণা করা।”^{৩১}

অর্থাৎ, সমাজ ও পরিবারগত ঐতিহ্যের গুণিত্য এক স্বয়ংপূর্ণ স্বাতন্ত্র্যের অভিশাপ ছিলেন এই দলের শিল্পিকুল,—যে স্বাতন্ত্র্যের একমাত্র আশ্রয় বলে স্বীকৃতি পেয়েছিল অনাপেক্ষিক মস্তিষ্ক-জীবিতা বা একান্ত বুদ্ধি-প্রাধান্য। আগেও বলেছি, ‘সবুজপত্র’ দলের গোষ্ঠিপতি প্রমথ চৌধুরীর ভাব-চেতনা বৃহত্তর জীবনের প্রত্যক্ষ জ্ঞান থেকে বিচ্যূত ছিল না। তাহলেও সহায় সে জীবনবোধ শিল্পীর একান্ত বুদ্ধি-সমাপ্রয়ী ব্যক্তিত্বের প্রভাবে পরিষ্কৃত হয়ে এক আশ্চর্য নৈর্ব্যক্তিকতার স্বাতন্ত্র্য অর্জন করেছিল। অল্পপক্ষে তাঁর শ্রেষ্ঠ অল্পব্রতজনেরা ছিলেন প্রধানতঃ শহরবাসী,—বৃহত্তর সমাজজীবনের ভাব-পরিমণ্ডলের ‘বৃত্তচ্যূত’; এক কথায় তাঁরা ছিলেন intellectual highbrows.

কিন্তু কিরণশঙ্করের জীবনের বিকাশ ও বিস্তার ঘটেছিল সম্পূর্ণ পৃথক পটভূমিতে। পরিণত বয়সে অক্সফোর্ড বিশ্ববিদ্যালয়ের কৃতী ছাত্র, প্রেসিডেন্সি কলেজের অধ্যাপক, এবং আরো পরে, মহানগরীর শ্রেষ্ঠ আইনব্যবসায়ী ব্যারিস্টার কিরণশঙ্কর রায় তাঁর

কচিসূক্ষ্ম ও স্বকর্ষিত মননের গুণে 'সবুজপত্র' দলের এক শ্রেষ্ঠ অংশীদার হয়েছিলেন। কিন্তু তাঁর সকল জ্ঞান-বুদ্ধি-অভিজ্ঞতার ভিত্তি ছিল বালা বয়সের নিষ্ঠু-ঘনিষ্ঠ পল্লীজীবন-সামিধ্য। সুবৃহৎ সমাজ-জীবনের সঙ্গে শিল্পীর আত্মার যোগ ঘটেছিল আবেগ-নিবিড় অহুভবের সৃষ্টিতে। এই ভাবোচ্চেল জীবন-প্রীতির গভীরতাই কিরণশঙ্করকে জাতীয় জাগরণের অগ্নিদীপ্ত দিনে নিশ্চিন্ত চাকুরি ও নৈব্যক্তিক মননের নিষ্ক্রিয়তার সীমায় বদ্ধ থাকতে দেয়নি। জাতীয় জীবনের সংগ্রামভূমিতে ঝাঁপিয়ে পড়বার আকাঙ্ক্ষায় প্রেসিডেন্সি কলেজের অধ্যাপকের পদ পরিত্যাগ করে তিনি আবার বিলেত গিয়েছিলেন, নেতাজী স্বভাষচন্দ্রের সঙ্গে একই জাহাজে করে এসে প্রায় এক সঙ্গে দেশবন্ধুর কাছে নিয়েছিলেন দেশহিত-ব্রতের দীক্ষা।

দেশের সঙ্গে আত্মার সংযোগ সম্ভব হয় ভক্তি-প্রীতির আবেগ-প্লুত অশ্রুতে। সে অশ্রু চিদবৃত্তির নয়,—সুগভীর হৃদয়হুভূতির। শিল্পী হিশেবে এবং ব্যক্তি হিশেবেও, কিরণশঙ্কর ছিলেন হৃদয়ভাব-ঘনিষ্ঠ আবেগপ্রধান; দেশের ঐতিহ্য, তার ভালমন্দ, সার্থকতা-দোষতা, আধি-ব্যাধি, অশিক্ষা-দলাদলি, সব কিছুর সঙ্গেই দেশকে তিনি ভালবেসেছিলেন,—তার মুক্তি-সাধনায় করেছিলেন সর্বস্বপণ। তাঁর গল্প-রচনাতেও দেখি দেশহিতব্রতী এই মৌল চেতনারই এক নূতনতর অভিব্যক্তি।

ফলে তাঁর সকল গল্পেই রয়েছে চোখে-লেখা সমাজজীবনের এক বাস্তব প্রচ্ছদ,—‘সবুজপত্র’গোষ্ঠীর বুদ্ধি-প্রধান শিল্পীদের রচনার পক্ষে যা প্রত্যাশিত নয়। অতুপক্ষে গল্পের আঙ্গিক-বিশ্রাসে ঐ বিশেষ গোষ্ঠীর পরীক্ষা-নিরীক্ষার সাধারণ প্রবণতাও তাঁর রচনার দেহে প্রকট নয়। সর্বোপরি প্রায় সকল গল্পের বিষয়বস্তুতেই বহমান জীবনের প্রতি মমতাবিষ্ঠ এক আবেগ-অহুভবের গাঢ়তা রয়েছে,—intellectual highbrow-দের পক্ষে যা স্বভাবত বরণীয় হতে পারে না। আত্মার মূলগত আকাঙ্ক্ষা ও স্বভাবস্বর্মে কিরণশঙ্কর শহুরে বা একান্তভাবে মস্তিষ্কজীবী ছিলেন না,—ছিলেন হৃদয়বান মধ্যবিত্ত-বাঙালি জীবনলোকের অধিবাসী। অন্তরগত এই মৌল পার্থক্যের সৃষ্টিতেই তাঁর গল্প-রচনার প্রকৃতি এবং আকৃতি বুদ্ধি-প্রধান গল্প-শিল্পপ্রকরণের থেকে স্বতন্ত্র।

কিন্তু স্বাভাবিক মধ্যম ও সদৃশতার লক্ষণের অভাব ছিল না। কারণ গ্রামীণ জীবন-ভূমির মধ্যে আবাল্য-কৈশোর পরিবর্তিত হলেও স্বভাব-বৈশিষ্ট্য কিরণশঙ্কর ‘গ্রাম্য’ ছিলেন না। নিজেকে শহুরেপনার একান্ত অস্বীকৃতি না করেও নাগরিক চেতনার, পারিপাট্যবোধ, এবং অকৃত্রিম হৃদয়হুভব প্রকাশের কালেও সূক্ষ্ম সংযমের শাসন-রশ্মি প্রয়োগের কচি-নিষ্ঠুতা তাঁর দ্বিতীয় স্বভাবে পরিণত হয়েছিল। ফলে কি অহুরাগ, কি বিরাগ, কোনো অহুভবের অভিব্যক্তিতেই অমিষ্ট উজ্জ্বাসের প্রকাশ তাঁর পক্ষে সম্ভব

হয়নি। কোথাও নাতি-তীত্র ব্যক্তের বক্রোক্তি, কোথাও স্বভাব-বর্ণনার গাঢ়তার মাধ্যমে অন্তরের ভাব-বাগনাকে তিনি স্মৃতিত যথোচিত রূপ দিয়েছেন। প্রকাশ-ভঙ্গীর এই শালীন স্নিগ্ধ পারিপাট্যের নাগরিকোচিত রুচি-সুস্বাদার গুণেই তিনি 'সবুজপত্র'-গোষ্ঠীর অন্তরঙ্গ একজন।

জীবন-অস্তিত্বতার বিরূপ অল্পভবকে ব্যঙ্গ-সহাস তির্যক বাক্যকল্পিত মাধ্যমে প্রকাশ করবার সার্থক দক্ষতা প্রকাশ পেয়েছে 'সুকতার'-র গল্পাংশে। "অবিনাশদের বাড়িতে প্রতি রবিবার...যে আড্ডা বসত", তার সর্বজ্যেষ্ঠ সদস্য 'মদনদাস'র প্রসঙ্গে লেখক জানিয়েছেন,—“মাছবের মুখকে যে অরসিকেরা 'বদন' আখ্যা দিয়েছিল, তাদের প্রতি মনে মনে আমার একটা রাগ ছিল; কিন্তু মদনদাসকে দেখলে একথা স্বীকার করতে বাধ্য হতাম যে, তাঁর মুখটা ছিল শুধু বদন নয়, একেবারে বদনমণ্ডল। সাদাসিদে, মোটা, গভীর, প্রশান্ত লোকটি, জুলপির উপর চশমার নিকেলের ডাঁটা দুটো একেবারে বসে যেত। এলোমেলো ধামধেয়ালিভাবে ধানিকটা গালে, বেশির ভাগ চিবুকের নীচে দাঁড়ি উঠেছিল, মদনদাস সেগুলোকে কেটে-ছেড়ে সমানও করতেন না, বা কামাতেন না। লোকে সচরাচর থাকে ধার্মিক বলে, তিনি ছিলেন তাই,—অর্থাৎ ভক্তির বিহীনতা বা অনন্তের প্রতি একটা ব্যাধায় ভরা স্মৃতি আকর্ষণ, এ-সব কখনো তিনি অল্পভব করেন নি; কিন্তু গীতা, রাজযোগ, কর্মযোগ প্রভৃতি বই তিনি পড়েছিলেন এবং চুরুট খাওয়া, খিয়েটার দেখা, নাটকনভেল পড়া, কি স্বাধীনতার তিনি বিশেষ বিরুদ্ধে ছিলেন। পাঁচ বছর হল তাঁর বিয়ে হয়েছিল। শুনেছি এর মধ্যে তাঁর চারটি ছেলেপিলে হয়েছে। বলাবাহুল্য সচ্চরিত্র বলে মদনদাস বিশেষ খ্যাতি ছিল।”

নীতিবোধের যথার্থ মূল্য জীবনের রক্ষা-কবচ হিসেবে। অথচ অনেক সময়েই জীবন-বিমুখ অন্ধ আচার-আচরণের কৃত্রিম উন্নাসিকতা নীতিবাদের মিথ্যা খোলস পরে সদৃশ্যে আবিস্কৃত হয়। শিল্পী কিরণেশ্বর তাঁর সহজ জীবনপ্রীতির স্নিগ্ধ পসরা নিয়ে এই অলংগতির হান্তকর রূপ পরিষ্কৃত করেছেন 'মদনদাস'র চরিত্রে। এ হাসির উৎসমূলে তীত্র ব্যক্তের জ্বালাকরতা উদ্ভূত হয়ে নেই তত,—পরিমিত প্রাঞ্জল ভাষণ-জনিত স্বভাব-বর্ণনার সঙ্গে যত যুক্ত হয়ে আছে তির্যক বক্রোক্তির স্নিগ্ধ পরিহাস। বিদ্যাসের পারিপাট্য, —তথা শব্দ প্রয়োগের তীব্রতার মধ্যেও যে রুচি-নিয়ত সংঘমের পরিচয় রয়েছে, তার সবটুকুই মনের কারিগরি নয়; স্মৃতি মননশক্তির অভাবে একই বক্তব্য আরো অনেক স্থল আকারে চক্ষু-গীড়াকর হতে পারত, ওপরের উদ্ধৃতির শেষ ছত্রটি তার প্রমাণ :—“পাঁচ বছর হল তাঁর [মদনদাস] বিয়ে হয়েছিল।...এরই মধ্যে তাঁর চারটি ছেলেপিলে হয়েছে। বলাবাহুল্য সচ্চরিত্র বলে মদনদাস বিশেষ খ্যাতি ছিল।”—মৃগুপদ্বয় এন নিয়ে

এ-হলের আঘাত দূর-বিজৃত বিব-ব্যাঙ্গনায় আলোড়ন রচনা করেছে। এ আঘাত কেবল মদনদার প্রতিই নয়,—বিনি পাঁচ বছরে চারটি সন্তানের জন্ম দিয়েও নীতিবাদের দস্ত নিয়ে ঘুরে বেড়ান ;—যে-সমাজ সংঘমহীন সচ্চরিত্রতার এই কৃত্রিম মূল্যমানকে স্বীকার করে নিয়েছে, কিরণশঙ্করের তিথ্যকভাবে কটাক্ষ থেকে তারও মুক্তি নেই : ব্যঙ্গ-বিজ্রপের এই স্ফুটনদেহী ব্যঙ্গনাময় বিস্তার ও তার মূলগত মননশীলতার গুণেই মনোধর্মী শিল্পী কিরণশঙ্করও ‘সবুজপত্র’-গোষ্ঠীর অন্তরঙ্গ।

শুধু তাই নয়, এই ‘শুকতার’ গল্পে সেই বৈঠকী ছাঁচটি রয়েছে, প্রথম-শৈলীর যা এক স্বকীয় উপাদান। গোটা গল্পের পটভূমি অবিনাশদের বাড়ির রবিবারের আড্ডা। লেখক এই আড্ডার পরিচয় দিয়ে বলেছেন,—“তাকে লতা বলে অভিযুক্ত করা হয়,—তাকে ক্লাব বলেও তার প্রতি অবিচার করা হয়, আসলে সেটা ছিল একটা পুরোপুরি আড্ডা।” আড্ডাধারীদের কেউ তখনো পড়ছেন, কেউ সন্ত পাশ করা,—সংসারের রূপ সঙ্ঘে কেউই তখনো ওয়াকফ-হাল নন। তাই নির্ভার লঘুতার জমাটি পরিবেশে কলেজ স্কোয়ারের বক্তৃতা বা প্রফেসরদের পড়ানোর গুণাগুণ থেকে শুরু করে পাটের ওপর ট্যান্স বসানোর ঔচিত্য বা ‘Economo-Biological Background of Euro-American Civilization’ পর্যন্ত পৃথিবীর লঘু-গুরু সকল বিষয় নিয়েই একই রকমের আড্ডাধর্মী আলোচনা জন্মানোতে ছিল সভ্যদের একমাত্র আনন্দ। এই স্ফুটন লেখক নিজেকে intellectual আড্ডার প্রয়োজনভারহীন উল্লাস-বিলাস নিয়েও একটু কৌতুক করে নিলেন কিনা, সে কথাও ভেবে দেখবার মত। তার চেয়েও বড় কথা, গোটা গল্পটি তার দেহভঙ্গীতে বৈঠকী কথোপকথনের অকারণ-বিস্তারের শৈলী নিয়ে গালগল্পের এক আপাত স্বাদ গড়ে তুলেছে।

কিন্তু নিছক লঘুচালের গালগল্পের মধ্যেই কিরণশঙ্করের গল্প কোথাও শেষ হতে পারেনি। প্রথম চৌধুরী সঙ্ঘে দেখেছি, জীবনের স্তম্ভীর সমস্তাঙ্কল অভিজ্ঞতাকেও বুদ্ধি-লীপ্ত নৈর্ব্যক্তিক মননের সহাসতার মাধ্যমে dilute করে দেবার আশ্চর্য দক্ষতায় ছিল তাঁর প্রকরণ-বৈশিষ্ট্য। অপর পক্ষে কিরণশঙ্করের অল্পকৃতি-নিবিড় ভাব-দৃষ্টির প্রভাবে তাঁর গল্পে লঘুতম বিষয়ও জীবন রস-সুয়িষ্ট এক সার্থক গাঢ়তার সঙ্গে অধিত হয়েছে। ‘শুকতার’ গল্পের শেষে একান্ত নির্ভার ভঙ্গীতে হলেও মমতা-বর্নিষ্ঠ এই জীবনানুভবের মধুস্বাদ অনপনয় হয়ে আছে।

অমলের গল্পের রোমাটিক রস-ফলশ্রুতি যে-কোনো একটি ছাত্র প্রকাশ করা যেতে পারে, রবীন্দ্র কবিতায় ওমন ছত্রের অভাব নেই। একই কালের সান্নিধ্যবর্তী দুই শিল্পীর সমান্তরাল আলোচনায় বড়ব্য স্পষ্ট হতে পারবে তরঙ্গা করে ধূজ-টিপ্রাঙ্গদের স্ফুটন

গল্পটির কথাই আবার স্বরণ করি। ‘স্বকভারা’ গল্পের কিশোর অমলও তার জীবনে প্রথম প্রণয়ের নায়িকা সরলা বা অবলা নাম্নী রাধালের মাসিকে উদ্দেশ্য করে সচ্ছন্দে বলতে পারত,—

“একলা তুমি প্রিয়ে আমারি তরুণে
বসেছ ফুলসাজে,
সে-কথা গেছ ভুলে।”

—শেষ ছত্রটির হৃদয় পরিবর্তন প্রয়োজন হতে পারে। অমল হৃদয় বলতে পারত,—
‘সে’কথা তুমি জান-ওনি কোনো দিন!’ কিন্তু আসল কথা তা নয়। ধূত্ৰটিপ্রসাদ চিদ্রুত্তিমূলক মননের তীক্ষ্ণ বিচারশক্তি দিয়ে একটি অথও ইমোশন-কে টুকরো টুকরো করে খুলে তার বিস্মিষ্ট অঙ্গপ্রত্যঙ্গ নিয়ে বৌদ্ধিক এক্সপেরিমেন্ট-এর খেলা খেলেছেন। অপরপক্ষে নিভাস্ত ক্ষণিক চপলতার কৌতুক-লঘু হৃদয়ের ওপরে একটি জঘাট ইমোশনকে অনায়াস-গতিতে পরিচালিত করতে পেরে গল্প-শেষে কিরণশঙ্কর একটি নির্ভার অথও অশ্রুভবের মুহূর্ত গড়ে তুলেছেন।

প্রথম চৌধুরী বলেছিলেন, ‘প্রেম যৌবনের ব্যাধি’। সে বিতর্কের গভীরে না গিয়েও মানতে হয়,—যৌবনের পক্ষে প্রেম বৃত্তি এবং প্রবৃত্তি, সোনার কাঠি আর রূপোর কাঠি,—এ-দুইই। অর্থাৎ রোমান্টিক প্রণয়ের বাস্তব লঘুতাকে যতই উপহাস করি, কোনো প্রকারের অপঘাত ছাড়া তার স্বভাব-অধিকার থেকে যৌবনের মুক্তি নেই। সে প্রেম যেখানে দুর্বলতা, সেখানে তা হাশ্বকর, - অশ্রুত তা জীবনের শক্তি। কিন্তু যে-কোনো রূপেই হোক, উদীয়মান যৌবনের প্রণয়বৃত্তি নিঃসন্দেহে রোমান্টিক,—অবাস্তব-মনোহর। বাস্তবের আলম তার পক্ষে সকল ক্ষেত্রেই উপলক্ষ্য,—মনোহারিতার জগতে মানস-মুক্তিতেই তার সার্থকতার পরাকাষ্ঠা।

তাই বয়ঃসন্ধির পুণ্য গোষ্ঠীতে এক সত্য-অর্ধপরিচিতা কিশোরীর প্রতি উদ্দেশ্য করে ‘দিলি’ যখন অত্যন্ত সংক্ষেপে জবাব দিলে ‘তোরা বোঁ’,—তখনই একমুহূর্তের মধ্যে অমলের ‘ভিতর বাহির বদলে গেল’। তার মনে হল, “সে যেন একান্ত আমার আপনান্ন। আমি দেখতে পেলাম সে বসে আছে বাসর ঘরের পাটির উপর লজ্জাবনত হয়ে আমার আগমনের প্রতীক্ষায়।—আমি যাচ্ছি আলো জালিয়ে, বাজনা বাজিয়ে আমার মাথায় মুকুট, গলায় ফুলের মালা। যুগে যুগে আমি তাকে পেয়েছি কখনো কালো ঘোড়ার উপর চড়ে, মস্তপূত বাকী তলোয়ার হাতে করে দৈত্যপুরী থেকে তাকে উদ্ধার করে। আসল সন্ধ্যার ভেপান্তরের মাঠ ধু ধু করছে—সে যেন আর ফুরায় না—সমস্ত দীর্ঘ পঞ্চাতি তার দুই কীর্ণ বাহু দিয়ে আমাকে সে জড়িয়ে ধরেছে। কখনো বা তাকে

পেয়েছি স্বয়ংস্বর সভার লক্ষ্য ভেদ করে, সমস্ত রাজাদের যুদ্ধে হারিয়ে। কখনো বা ঝোড়ে রাতে ভগ্ন মন্দিরে স্তিমিত আলোকে তার সঙ্গে আমার দেখা। যে-সকল কাব্য-উপন্যাস পড়েছিলাম সে সব যেন তারি সঙ্গে আমার মিলন হবার অপূর্ব কাহিনী।”

রবীন্দ্রনাথের ‘বধু’ কবিতার কথা মনে পড়ে—

“ঠাকুরমা দ্রুততালে চড়া যেত পড়ে—

ভাবখানা মনে আছে—“বউ আসে চতুর্দোলা চড়ে

আম-কাঁঠালের ছায়ে,

গলায় মোতির মালা সোনার চরণচক্র পায়ে।’

বালকের প্রাণে

প্রথম সে নারীমুগ্ধ আগমনী গানে

ছন্দের লাগালো দোল আধোজাগা কল্লনার শিহরদোলায়,

আঁধার-আলোর স্বন্দে যে প্রদোষে মনেরে ভোলায়,

সত্য-অসত্যের মাঝে লোপ করি সীমা

দেখা দেয় ছায়ায় প্রতিমা।”

। ‘আকাশ প্রদীপ’ কাব্য]

বাল্যের দিক্-চক্রবাল পেরিয়ে জীবনের দিক্-দিগন্তে সেই রহস্যময়ীর আবির্ভাব-সংগীতের এক স্নানামিকা ব্যঞ্জনা উৎসারিত করে নিয়েছেন কবি উদ্ধৃত কবিতার পরবর্তী অংশে। তার সবটুকুই বর্তমান উপলক্ষে আমাদের আলোচ্য নয়। কিন্তু জীবনের মধুলগ্নে যৌবনের আবেগ-পূত এমন আহ্বান এসে পৌঁছায়, যেখানে চেনা-অচেনা যে-কোনো মানসীকে উদ্দেশ্য করে কল্লনার প্রণয়প্রতিষ্ঠার অব্যবহিত হতে চায়। যৌবনের স্বভাবই হচ্ছে আত্মবিস্তার ও আত্মপ্রতিষ্ঠার আকাঙ্ক্ষা। প্রথম প্রেমাত্মভবের ভাবরথে চড়ে সে অনন্তের আকাশে আত্মপ্রতিষ্ঠার অভিযানে বেরোয়। তখন তার একমাত্র পাথর হয় সেই আবেগ-বাণী :—

“তোমারেই যেন ভালবাসিয়াছি শতরূপে শতবার

জনমে জনমে যুগে যুগে অনিবার।

চিরকাল ধরে মুগ্ধ হৃদয় গাঁথিয়াছে গীতহার

কতরূপ ধরে পরেছ গলায় নিয়েছ সে উপহার—

জনমে জনমে যুগে যুগে অনিবার।” [‘অনন্তপ্রেম’ : ‘মানসী’ কাব্য]

অমলের অপরিণত বয়সের প্রথম প্রণয়বোধে ছেলেমানুষি আছে অনেক। ‘তোরা বো’ কথাটি শুনেই প্রথম-দেখা যে অপরিচিতাকে সে তার অনন্তজীবনের সঙ্গিনী বলে এক মুহূর্তে আবিষ্কার করে আত্মবিস্তৃত হয়েছিল, সে ছিল তার চেয়ে বয়সেও “বছর

খানেকের বড়"। তাতেও কোনো বাধা ছিল না। তাবী বৌ-এর আত্মীয় বলে রাখালের প্রতি তার হৃদয়কালের বিমুখতা এক মুহূর্তে আত্মার অন্তরলতায় পরিণত হয়ে গেল। এমনকি 'মিথ্যাকথা ও চুরি বিভায়া ওস্তাদ', 'কাঁছনে ও নাশিল-পটু' রাখালকে "অবাচিত একটা লাটাই" পর্যন্ত দিয়ে বসেছিল। এই প্রেমাত্মকতাবের উদ্ভব ও অভিব্যক্তিতে যেমন ছেলেমানুষি রয়েছে,—তেমনি আছে তার পরিণতিতেও। মেয়েটি চলে যাবার "দিন-সাতেক পরে"—অমল বলে,—“একটা ক্রিকেট ম্যাচ নিয়ে এমন মেতে গিয়েছিলাম যে ও ঘটনা ভুলেই গেলাম। এমন কি রাখালকে যে লাটাইটা দিয়েছিলাম সেটাও ফিরিয়ে নিলাম।”

কেবল এখানেই শেষ নয়, হঠাৎ-পাওয়া যে দয়িতার মানস-সারিধা অমলের সন্ত-বিকচ হৃদয়-পদ্মকে পত্রে পত্রে উল্লসিত করে তুলেছিল, বাকি জীবনে তার কথা আর কখনো মনেও পড়েনি। এই গল্প বলার মাত্র দুদিন আগে,—‘পরশুদিন’ অমল তাকে আবার একবার দেখে এসেছিল—“ওজনে দুমণের উপরে এবং চার পাঁচ ছেলের মা।” “কিন্তু অমলের কোনো বিকার নেই তাতে।” এই প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের ‘দুরাশা’ গল্পের প্রট্ মনে পড়া স্বাভাবিক,—একই ধরনের কাহিনীর সম্পূর্ণ বিপরীতধর্মী ভাবপ্রেরণা ও পরিণতির দরুণ। দীপ্ততত্ত্ব বীর্ষভাষ্যর ব্রাহ্মণ-যুবক কেশরলালের তেজঃপূজ উদাত্ততা অন্তঃপুরচারিণী বস্ত্রাওনের নবাব-পুত্রের উদীয়মান যৌবন-বাসনাকে উদ্বেলিত করেছিল;—দিনে দিনে অবদমিত সে প্রাণ-বাসনা জীবনের সর্বস্ব-পণ আরাধনার রূপ ধরেছিল। পিতৃ পরিবারের ব্যাসনাসক্ত আশ্রয়,—আজয়ের ধর্ম-সংস্কার ও আচার-আচরণের পরিধি অতিক্রম করে সেই প্রণয়-সজ্জের সিদ্ধি সন্ধানে সে ভারতের একপ্রান্ত থেকে আর এক প্রান্তে ছুটে বেড়িয়েছে। গভীর আত্ম-উৎসর্জন, প্রিয়-সম্মিলনের সেই অবিচল কুক্ষিপাধনায় অবিধ্বস্ত জীবনের চরম মুহূর্তে যেদিন সে কেশরলালকে খুঁজে পেল ভূটিয়া বস্তির দৈন্তের মধ্যে পার্বতী স্ত্রী ও বহু পুত্র-কন্যার মারখানে,—সেদিনকার সে ট্রাজেডি গভীরতা আর অপারতায় নিঃসীম অনির্বচনীয়।

তার পাশে অমলের এই ক্ষণমোহ-চঞ্চল প্রণয়ের অগভীর নিকষেগ কাহিনী রোমাণ্টিক প্রেম-ধর্মের প্রতি অনতিতীব্র স্নেহের অভিপ্রকাশ বলে মনে হতে বাধা নেই,—অন্ততঃ আপাতদৃষ্টিতে। কিন্তু আগেই বলেছি, বীরবল এবং ততোধিক ধূর্তপ্রসাদের মত তির্যক বক্তোক্তি-জীবিত ছিল না কিরণশঙ্করের জীবন ভাবনা। তাই নিছক সহাস লঘুতার চেয়ে গভীরতর জীবন-জিজ্ঞাসার এক নিরাবেগ ব্যঞ্জনা রেখে গেছেন শিল্পী গল্পের শেষে অমলেরই মুখে :—“...আমি শুধু এই কথা বলে রাখতে চাই যে, যে মনোভাবের ইতিহাস তোমাদের বললাম—সেটা মোহ হতে পারে, কিন্তু আমি শপথ করে বলতে পারি:

সেটা রূপক মোহ নয়। দ্বিতীয়ত, প্রথম থেকেই আমি বিষয় করতে প্রস্তুত ছিলাম, অতএব ওটাকে অবৈধ বা অজ্ঞান বলাও ঠিক হবে না।”

তাহলে এর বর্ষা স্বরূপ কী?—এ ‘মাসী’ও হতে পারে, ‘মতিভ্রম’ হতেও বাধা নেই;—কিন্তু তারপর?

এই সুবৃহৎ জিজ্ঞাসার মুখে এনে গল্পের কাহিনীকে শিল্পী লঘুতর বৈঠকী কথার কলমুখরিত পথে পরিচালিত করে দিয়েছেন। তাহলেও গল্পের পক্ষে এ জিজ্ঞাসা অর্থহীন নয়;—সে কথার নিশ্চিত সংকেত রয়েছে গল্প-নামে। স্থূল-দৃষ্টিতে গল্প-বিষয়ের মত গল্পের নামটিও নিরর্থক বলে মনে হতে পারে। কিন্তু গভীরতর তাৎপৰ্যে নিতান্ত বিষয় সর্বদ্য এই গল্পটি বিষয়াতিরিক্ত মূল্যের এক ব্যক্তনাময় নির্দেশ অন্তরে ধারণ করে রয়েছে কবি সাবিত্রীপ্রসন্ন চট্টোপাধ্যায় দ্বিতীয় মুদ্রণ ‘সপ্তপর্ণ’র ভূমিকায় লিখেছেন,—“প্রট্, বাদ দিয়ে রূপক বা symbol-এর আশ্রয় নিয়ে যে সুন্দর রচনা জমানো যেতে পারে এবং তার ব্যক্তনামও যে গল্পের ব্যক্তনার সমগোষ্ঠীয় হওয়া সম্ভব নয়,—সপ্তপর্ণ-এর গল্পগুলিতে সেই কথাই প্রমাণিত হয়েছে।” এখানে ভূমিকা-লেখকের বিশেষ উদ্দিষ্ট গল্পটি হচ্ছে ‘হৈয়ালি’। কিন্তু নিতান্ত বিষয়-নিষ্ঠ প্রটের অঙ্গ ঘিরে নৃশঙ্কতম মানবিক হৃদয়হাতবের এক কাব্যাত্ম-শব্দাহীন কবিতার্থী ব্যক্তনার সার্বক দুর্লভ নিদর্শন ‘শুকতারা’ গল্প। শুকতারার ক্ষণ-সমুজ্জল প্রভাতী তারা,—ভরুণী উষার বক্ষে নবাক্ষরের রক্তিম উদয়-পথের দিকে উন্মুখ দৃষ্টি মেলে তার আবির্ভাব; আলোক-দীপ্ত সূর্যের অভ্যাস লগ্নেই তার ক্ষণদীপ্ত চঞ্চল জীবনের অবসান! বৃহত্তর—স্পষ্টতর আলোকতীর্থের আগমন সংকেত করেই তার নিরর্থক জীবনের সার্বক উদ্ঘাপন।

যৌবন-উষায় অমলের নিরুদ্ধ প্রেম-চেতনার নির্যোক-সীমায় জাগ্রয়মান প্রাণ-রহস্তের বিদ্যুৎ-সচরিত সংকেত রচনা করে তার সেই প্রথম প্রণয়ের ক্ষণ-মোহ অকস্মাৎ বিদায় নিয়েছিল। তাই, অমলের অবচেতন চিন্ততলে সে সৌরভ কোনোদিনও “শেষ হয়ে হইল না শেষ”। অর্থাৎ সংজ্ঞাত জগতে যার অবলুপ্তি নিতান্ত স্বাভাবিক, অনুরূপ—অন্তরের অসংজ্ঞাত ভূমিতে তার শাশ্বত প্রতিষ্ঠা এক আকারহীন বাসনার অনাত্মাত সৌরভরূপে! এই প্রণয়হাতবে ছেলেমানুষি রয়েছে,—কিন্তু সে ছেলেমানুষি প্রাণ-চঞ্চল জীবনের মৌল স্বভাবতল থেকে উৎসারিত। জীবনের মতই তা রহস্ত-অপার, জীবনের মতই অতল-স্পর্শ স্রুগভীর। খুব গভীর ভাবায় বলা যেতে পারে, যৌবনধর্মের একটি অনির্বচনীয় জীবন-দর্শনের প্রতি সংকেত করেছেন শিল্পী এই গল্পে। কিন্তু কিরণশর সন্মুখে অতটা গভীর হবার উপায় নেই,—অতি গভীর কথাকেও তিনি বর্ষেই আবেগ-গভীর না করে নির্ভার অনাহ্বাস ভঙ্কিতে বলতে পেরেছেন।

এখানেই তাঁর পরিহাস-কুশল বিদগ্ধ মননের সার্থকতা,—তারি জিনিসকেও পে বোকা হয়ে উঠতে দেয়নি। সেই সঙ্গে ছিল ঐতিহাসিকোচিত নৈব্যক্তিকতার নির্মোহ,—নিতান্ত ব্যক্তি-ভাবনা-গভীর অহুতবকেও যা দিয়েছে এক অকল্পিত নিরাবেগ প্রকাশের আশ্চর্য স্বচ্ছ স্বজুগতি।

এই সিদ্ধান্তের শ্রেষ্ঠ পরিচয় ‘কাহিনী’ গল্পে। সাবিত্রীপ্রসন্ন এই গল্পের বাচন-প্রকরণের প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের ‘কুধিতপাবান’-এর কথা স্মরণ করেছেন। তাছাড়া বিশেষ করে এই গল্পটির কথা ভেবেই হয়ত তিনি কিরণশঙ্করের রচনায় শেখভ্-এর আদিক-প্রকৃতির সাদৃশ্যের কথাও উল্লেখ করতে চেয়েছেন।^{৩৭} রূঢ় বাস্তবের স্বার্থ বর্ণনায় পুঙ্খানুপুঙ্খতার মাধ্যমে শেখভ্ চিরকালীন জীবনের ঐতিহাসিক স্বভাব সংকেত করেছেন কখনো কখনো;—মাহুঘের ব্যক্তিগত স্বধ-দুঃখ, প্রাপ্তি ও বঞ্চার নিতান্ত গতাহুগতিক গল্প যেন তাতে জীবনের জমাট কালো পাথরের ওপরে সমাজ-ধর্মের নাড়ি-ছেঁড়া স্কোণ-উষ্ণ রক্ত-স্রোতের মত প্রবাহিত হয়েছে। ‘The Bet’ এই সত্যের এক উৎকৃষ্ট নিদর্শন, এমন কি ‘The Darling’-এর মত মিটি করুণ গল্পের কথাও একই প্রসঙ্গে স্মরণ করতে বাধা নেই। ‘কাহিনী’ গল্পে ইতিহাসের বৃক জমাট-বাঁধা এক বিশেষ দেশকাল-সীমায় ধৃত কালো কঠিন-পাথরের মত জবন-রূপ রক্ত-মাংসের বেদনা ও প্রাণোত্তাপ নিয়ে যেন মাথা কুটে মুঁহিত হয়ে পড়েছে। তাতে শেখভ্-এর গল্পের চেয়ে আরো অতিরিক্ত কিছু রয়েছে,—যাকে মহাকাব্যের উদাত্ত কাণ্ডিত্যের সঙ্গে তুলনা করা যেতে পারে,—বাচন-শৈলীর মধ্যেও এক দুঃসহ সংঘের দাট্য রয়েছে, অন্তত আপাতদৃষ্টিতে যা কেবল মহাকাব্যের নির্মম নৈব্যক্তিকতার সঙ্গেই তুলনীয় হতে পারে। তাই ভূতের গল্পের একান্ত বাহ্য প্রসঙ্গ নিয়ে বিকশিত হলেও ‘কুধিতপাবান’ের রহস্যময় অতীন্দ্রিয়তার অনির্বচনীয় বিভূতি নেই এ-গল্পে;—লিরিক নয় এ গল্প—ছোট-গল্পের আকারে এক অখণ্ড সার্বক এগিক।

প্রাচীন সমাজতান্ত্রিক যুগের যে দাপট সংগতভাবেই বিগত হয়েছে, তারই ভগ্নভূপের দীর্ঘ বসে ইতিহাস-লব্ধার তপ্ত দীর্ঘশ্বাস যেন নির্গলিত হয়েছে এই গল্পের মধ্য দিয়ে। মহালক্ষ্মীপুর বাজারের ‘কাহিনী’ উপলক্ষ্য করে ইতিহাসের এক হারানো যুগ যেন মাটির তলা থেকে পূর্ণাঙ্গ মূর্তিতে বোল কলার বিকশিত হয়ে উঠেছে,—তা এত বাস্তব, এত স্পষ্ট-প্রাঞ্জল যে, এ-কে ভৌতিক কাহিনী বলবার উপায় নেই কোনো অর্থেই,—গল্প পড়তে বসে এক মরা যুগের অতীত কথা বলে মনে হয় না

কিছুতেই। রোমান্টিসিজম বা মিষ্টিসিজম-এর শৈলীগত বিশেষ আশ্রয় অতীত লোকে দূরগতির স্বযোগ সন্ধান। তারই গভীরে নিহ্নেকে অনায়াসে রহস্য-স্বনিবিড় অশ্লষ্টতায় আচ্ছন্ন করে সার্থক হতে পারে সেই কলাশৈলী। কিন্তু এপিক-শ্রষ্টার ঐতিহাসিক চেতনার বিভূতি অতীতকে বর্তমানের প্রেক্ষাপটে তুলে ধরে, সমকালীন জীবনের সমতুল একান্ত বাস্তবধর্মী প্রাঞ্জল বর্ণনার খুঁটিনাটিগত প্রাচুর্যে তাকে পরিণত করে প্রত্যক্ষ সত্য। অগ্রপক্ষে ঐতিহাসিকের তথ্য-সঞ্চয়ের সর্বাভিশায়ী আকাঙ্ক্ষা এপিক-এর কাহিনীতে বিস্তার ও প্রাচুর্যের সমৃদ্ধি যত সৃষ্টি করে, অথগুতার কেন্দ্রিত-উজ্জ্বল দীপ্তি সৃষ্টি করতে পারে না তেমন। তাই সম্পূর্ণ জীবনের সত্য-শ্রষ্টা হিসেবে রবীন্দ্রনাথ একদা কবির্কেই শ্রেষ্ঠ ঐতিহাসিক বলে অভিহিত করেছিলেন। —“তথ্য যাহাকে ইংরেজীতে fact বলে, তদপেক্ষা সত্য অনেক ব্যাপক। এই তথ্যস্বর্ণ হইতে যুক্তি ও কল্পনা বলে সত্যকে উদ্ধার করিয়া লইতে হয়। অনেক সময় ইতিহাসে শুক ইন্ধনের ন্যায় রাসীকৃত তথ্য পাওয়া যাইতে পারে, কিন্তু সত্য কবির প্রতিভাবলে কাব্যেই উদ্ভাসিত হইয়া উঠে। সেই কারণেই কবি সর্বাপেক্ষা শ্রেষ্ঠ ঐতিহাসিক। মহৎ ব্যক্তির কাণ্ড-বিবরণ কেবল তথ্য মাত্র, তাঁহার মহত্বটাই সত্য; সেই সত্যটি পাঠকের মনে উদ্ভিত করিয়া দিতে ঐতিহাসিকের গবেষণা অপেক্ষা কবি-প্রতিভার আবশ্যকতা অধিক।”^{৩০}

মহাকাব্যের ‘ইতিহাসোদ্ভব বৃত্ত’ প্রাগৈতিক জীবনের পরিচায়নে সর্বমুখী অহুপুঙ্খতার অভিলষী। কলে মহাভারতে ভারতের সকল কথাই রয়েছে,—নেই কেবল সব কথার সংহত কলশ্রুতি রূপ একটি অথও চূষক। ইতিহাস-প্রান্তরের আনাচে-কানাচে ঘুরে কবি আমাদের জন্তে সংগ্রহ করেন সেই পূর্ণাঙ্গ চূষকটি। রবীন্দ্রনাথ একেই বলেছেন ইতিহাসের তথ্যশ্রষ্টা সত্য স্বরূপ। ‘কাহিনী’ গল্পে সামন্ততান্ত্রিক জীবনের সেই প্রাণ-সত্যটিকে কবির দৃষ্টি নিয়ে উদ্ঘাটিত করেছেন কিরণশঙ্কর;—তাতে ঐতিহাসিকের সহ-জ বিবিক্ততার মর্মমূলে আত্মগোপন করে রয়েছে দরদী মনের মমতা। গল্পের নায়ক-গোষ্ঠীর সঘন্থে শিল্পী লিখেছেন, “মহালক্ষ্মীপুরের রাজ-বংশের মত অত্যাচারী জমিদার বংশ ও অঞ্চলে ছিল না বললেই হয়।”

অথচ তার আগেই লিখেছেন,—“মহালক্ষ্মীপুরের রঘুরাম রায়, তাঁর পুত্র রামচোন্দ্র রায় সপ্তদশ অষ্টাদশ শতাব্দীর বিখ্যাত জমিদার ছিলেন। বাংলার ইতিহাসে অবশ্য তাঁদের নাম পাবে না। কিন্তু সে দোষ তাঁদের নয়,—যারা ইতিহাস লেখে তাঁদের। তবে এ কথা নিশ্চিত যে, যদি কখনো বাংলার সত্যিকার ইতিহাস লেখা হয় তখন

তাতে মহালক্ষ্মীপুরের রাজাদের নাম থাকবেই—আর থাকবে শেষ রাজা সহদেব
রায়ের স্ত্রী রানী মহামায়ার নাম, যার প্ররোচনায় মধুগঞ্জের কুঠির হে-সাহেবকে
হত্যা করা হয়েছিল বলে প্রবাদ। কারণ হে-সাহেব নাকি বামুনের মেয়ে জোর
করে ধরে নিয়ে গিয়েছিলেন। হে-সাহেব সত্যি এ-কাজ করেছিলেন কি না তাও
বলা কঠিন। কারণ সেকালে এত সাক্ষী-সাবুদ আইন-কানুন ছিল না। লোকের মনে
যা সন্দেহ হত তাই সত্যি বলে বিশ্বাস করত।”

সেকালের সঙ্গে একালের তুলনা করে লিখেছেন,—“বাংলার সেই অর্থবাহীন
দুর্ধর্ষ জমিদারেরা লোপ পেয়েছে। ভালই হয়েছে। লোকে স্বখে-শান্তিতে বাস করতে
পারে। সকলের জন্তে এক আইন। রাজাই হও বা প্রজাই হও কেউ কারো
উপর অত্যাচার করতে পারে না; ধান আছে, ইউনিয়ন বোর্ড আছে। আজ
কোথায় সেই জনার্দিন রায় যিনি কেন্দার রায়কে সাহায্য করতে গিয়ে মোগলদের
হাতে প্রাণ হারান। কোথায় সেই রামলোচন রায় যিনি একদিন কুটয়ুড়ে মগ দস্যদের
পদ্মা থেকে ইছামতী নদীতে তুলিয়ে এনে—কালবৈশাখীর প্রচণ্ড ঝড়ে বাজপাখীর
মত তাদের আক্রমণ করে তাদের নৌকা বিধ্বস্ত করে ইছামতীর অতল জলে
ডুবিয়ে দিয়েছিলেন। মাঝে একটি মগী নৌকা কোনরকমে সেই সর্বনাশ থেকে বাঁচতে
সমর্থ হয়েছিল। যাই হোক, তারা যে নাই—সেজন্ত হুঃখ নাই। এখন যুদ্ধবিগ্রহ
নাই—দেশে পূর্ণ শান্তি। দেশে দস্যুভীতি নাই—অতএব দস্যু নিবারণের জন্ত
সর্বদা লাঠি সড়কি নিয়ে প্রস্তুত থাকবার প্রয়োজন নাই।……বস্তুতঃ তিন তিন
বছর পরে ইউনিয়ন বোর্ডের ইলেকশান ছাড়া আমাদের দেশে দেরকম কোনো
উত্তেজনার কারণই ঘটে না।”

বলা বাহুল্য, এই দীর্ঘ বর্ণনার সবটুকুই অতীতের নিন্দা আর বর্তমানের প্রশংসায়
মুখর নয়। অন্তর্গত বর্তমান আইনানুগ শান্তিপ্রিয় মনোভাবের মধ্যে যে নির্জীবতা
রয়েছে তার প্রতি কটাক্ষ বরং হ্রস্পষ্ট। এই ব্যাজস্ততি-কুশল শৈলীর অভ্যন্তরে
অতীত মূল্য-বুদ্ধির প্রতি শিরীর অন্তর্লীন এক অন্ধরাগ অনুচ্ছসিত হলেও প্রাজ্ঞ
মূর্তিতে প্রকাশ পেতে পেরেছে। অতীতে শান্তি ও শৃঙ্খলার অভাব ছিল। সেই
সঙ্গে প্রাণের প্রাচুর্যও ছিল, যার ফলে যে-কোনো সামান্ত উপলক্ষ্যেও জলজ্যান্ত
প্রাণটাকে অকাতরে উপড়ে ফেলতে দ্বিধা-সংশয় ঘটত না বিন্দুমাত্র-ও। বস্তুতঃ
এক ব্রাহ্মণ-কন্যা লাহিত হয়েছে। এই অল্পমানকে উপলক্ষ্য করেই মহালক্ষ্মীপুরের
জমিদারবংশ ও তাঁর কুলসম্মী মুহূর্তে এমন ভয়াবহ প্রতিবিধিংসার পথে প্রবর্তিত
হয়েছিলেন, যাতে সারাটি বংশ অপবাত-বিনষ্টের অতলে লুপ্ত হয়ে গেল,

মেহেরআলি নিছক জমিদারের আদেশ পালন করার অল্প কর্তব্য-ব্রতে নিজের জ্ঞান বীভৎস মৃত্যুর পরিণাম বরণ করে আনল। অথচ তাতে কোনো পক্ষেরই কোনো স্বার্থ-সংশ্লেষ ছিল না। এই অকারণ সর্বনাশ বরণ একালের আইনামুগ্ধ হিশেবী সমাজের দৃষ্টিতে নিছক অবিমুগ্ধকারিতা ছাড়া আর কিছুই নয়। কিন্তু প্রাণের অপার দাড়া যাদের ছিল,—প্রাণ নিয়ে এমনি সর্বনাশী খেলায় যেতে ওঠার সহজ অধিকারও ছিল তাঁদেরই। ইতিহাসের পুঞ্জিত তথ্যের মিথ্যা যে সামন্ততন্ত্রকে মধ্যযুগীয় শক্তির ব্যাভিচার বলে চিহ্নিত করেছে, কিরণশঙ্করের মরমী সত্য-দৃষ্টি তার মধ্যে বিমুগ্ধ শ্রদ্ধা খুঁজে পেয়েছে নিঃসীম প্রাণসম্পদের উদাত্ত সুন্দর অমিতাচার। জীবনমূল্যের এই এপিক সৌষ্টবকে এপিক শিল্পীর-ই সমুচিত বস্তুনিষ্ঠ ঐকান্তিকতা নিয়ে খোদাইকরের মত গঁথে তুলেছেন কিরণশঙ্কর। এতে নৈব্যক্তিকতার যে অনাসক্ত রূপ রয়েছে,—তা কেবল আপাত সত্য। শিল্পী হিশেবে কিরণশঙ্কর আবেগ-সমাকুল কবি,—কেবল তাঁর মরমী মনটিকে স্নিগ্ধ মননের উজ্জল অবগুষ্ঠনে ঢেকে প্রকাশ করেছেন। অগ্রদায় যা হতে পারত উজ্জ্বলিত জীবনমূল্য-বোধের গীতিকবিতা,—তাই বিশেষ শিল্প-প্রবণতা ও শৈলীর গুণে হয়ে উঠেছে কবির লেখা ইতিহাস-সত্য।

মনের এই স্পর্শকাতর সপ্রদ জীবন-মূল্যবোধ, ঐতিহাসিকের স্বাভাবিক তথ্য-চেতনা, ও বিদগ্ধ মনের অতি সুস্থ মনন-কৌশল মিলে গল্পের দেহে-মনে নাতি-তীব্র মরমী জীবনমূল্য-বোধের সঞ্চার করেছে;—অমুচ্ছ্বসিত হয়েও যা দ্ব্যর্থহীন। ‘কাহিনী’ গল্পের কলঙ্কভিত্তে শিল্পীর কণ্ঠে এই সত্য সংশ্লিষ্ট প্রকাশ পেয়েছে। কীর্তিরায়ের সবংশ বিনষ্টির আত্মোপাস্ত কাহিনী বর্ণনা করে কিরণশঙ্কর বলেছেন,—“অতীত কালের জ্ঞান দুঃখ করি না। কীর্তিরায়ের মত জমিদারের এলাকায় বাস করা খুব সুখের হত বলি না। এই বর্তমান উন্নতির যুগে অত্যাচারী নৃশংস মধ্যযুগের জমিদার-তন্ত্রের যে প্রশংসা করতে চাই না—তাও বোধহয় কাকেও বোঝাতে হবে না। মেহেরআলি খাঁর মত লোক যে আজকাল নেই—সে আমাদের মত ভীরা লোকের পক্ষে ভালই। তবু মহালক্ষ্মীপুরের গভীর জঙ্গলের মধ্য দিয়ে যখন যাই, তখন ঐ প্রচলিত টাপার গন্ধ, রুম্কা জবার বিচিত্র বর্ণ, যজ্ঞা জলাশয়ের একমাত্র প্রস্ফুটিত রক্তশাপলা আমার মনকে একেবারে উদাস করে দেয়—এ স্বীকার না করে উপায় নেই।”

প্রথম দিকের উজ্জ্বলিত বাচন-বাসনা মন-সুস্থ শৈলীর আধারে সংযত হয়েছে। মধ্যযুগীয়তার মধ্যে উজ্জ্বলতা ছিল, নৃশংসতা ছিল,—সত্য মাহুকের জীবনে সে আর কিছুতেই কাম্য হতে পারে না। কিন্তু বিমুগ্ধতার এই নগদমূল্য দিয়েই অতীতের সেই দৃঢ় উদাত্ত জীবনকে,—যে জীবন অঙ্গ ধরেছিল রানী মহামায়া, সর্দার মেহেরআলি খাঁর

মধ্যে,—তাকে এক কথায় বিদ্যায় দিতে পারেন নি শিল্পী। সংঘত ভাষণের মধ্য দিয়ে সেই প্রজ্জ্বলিত মনের সুরভি উজ্জ্বল দীপ্তিতে প্রকাশিত হয়েছে।

‘সপ্তপর্ণী’র সাতটি গল্পের আঙ্গিক প্রায় সাতরকমের। প্রথমটি বৈঠকী গাল-গল্পের ভঙ্গিতে বলা, দ্বিতীয়টিতে বৈঠকী বিস্তারের রূপাভাস থাকলেও মহাকাব্যিক দার্ঢ্য ঘন-কঠিন-নিটোল হয়ে রয়েছে। ‘ক্ষেমী’ নামক তৃতীয় গল্প monologue-এর ভঙ্গিতে লেখা,—আকৃতি ও বিষয়বস্তু রবীন্দ্রনাথের ‘দ্বীপ পত্নী’র কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। তবু মনে হয়, এ লেখা রবীন্দ্র-রচনার থেকে কত ভিন্ন;—যেমন সম্পূর্ণ বিভিন্ন ‘কাহিনী’ গড়ে প্রকৃতি প্রমথ চৌধুরীর ‘আছতি’ গল্পের থেকে,—যদিও এ-দুয়ের বিষয় ও আকৃতিগণ সদৃশতার কথা মনে না পড়েই যায় না। ‘হৈয়ালী’ নামক গল্পে রয়েছে কথিকার প্রকৃতি,—যা ‘লিপিকা’-র রচনাশৈলীর সদৃশ হয়েও সদৃশ নয়।

অর্থাৎ, কিরণশঙ্করের সব রচনাই তাঁকে অনগ্রভ্য দিয়েছে—মনের সঙ্গে মননের, ঐতিহাসিকের বস্তু-নিষ্ঠার আন্তরিকতার সঙ্গে কবির প্রত্যয়্যাবেগে ঘনসন্নিবিষ্ট যৌথ জটিল শিল্প-সুখমার সমন্বয় করে। ফলে তাঁর রচনা অনেক শ্রেষ্ঠ কীর্তির রূপ-সদৃশতা বহন করলেও—শিল্পী কিরণশঙ্কর একক নিঃসঙ্গ—কারোই তিনি অনুমত নন।

৪। বিশ্বপতি চৌধুরী

বাংলার সাহিত্য-শিল্পের ইতিহাসে বিশ্বপতি চৌধুরী (১৮৯৫) এক বেদনাকর বিষয়। সহ-জ শিল্পীর অধিকার সারা চেতনায় ধারণ করে তাঁর আবির্ভাব। মাত্র একখানি উপন্যাস ‘ঘরের ডাক’ লিখে বাংলা সাহিত্যের দরবারে বিশ্বপতির চাকল্য সৃষ্টি করেছিলেন। তাঁর প্রথম জীবনের-আঁকা কয়েকখানি চিত্র রসিক-মনকে মুগ্ধ করেছিল। অন্তরঙ্গজন বিস্মিত হয়েছেন স্বর-শিল্পে তাঁর আশ্চর্য অধিকারের পরিধি দেখে। রবীন্দ্র-কবিতার অধ্যাপনা উপলক্ষ্যে প্রতিদিন নিত্যনূতন সৃষ্টির স্বাদ পরিবেশন করেছেন তরুণ পাঠার্থীদের অন্তরে। কথাসাহিত্য, সংগীত বা চিত্র-শিল্পের জগতে তাঁর প্রতিষ্ঠার আসন চিরস্মরণীয় হতে পারত অনায়াসে। কিন্তু অন্তরঙ্গ বন্ধু পবিত্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় হুঃখ করেছেন,—কেবল ‘আলস্তপ্রিয় স্বভাবে’র দরুন সে অপার সম্ভাবনা সমুচিত ফলপ্রসূ হয়নি।^{৩৪}

শিল্পীর বিচিত্র স্বজনপ্রবাহের মধ্যে কথাসাহিত্যই জন্মের বিচারে সর্বোচ্চ। বোল বছর বয়সের সীমান্ত ছুল পেরিয়ে কলেজে পৌঁছেই গল্প লিখতে শুরু করেছিলেন। সে-সব গল্প প্রথমে প্রকাশিত হয় কুলদাপ্রসাদ মল্লিকের সম্পাদিত ‘বীরভূমি’ পত্রে। পরে ‘ব্যাখ্য’

নায়ে গ্রহীত হয়েছিল একজ (১৯১৫)। ঐসব আবেগ-উজ্জ্বলপূর্ণ গল্পেও সহ-জ জীবন-প্রীতির পরিচয় খনিষ্ঠ হয়েছিল।

এঁর গল্প-প্রবাহের বিভিন্ন পর্যায়ে সূচিত হয় ‘যমুনা’, ‘সবুজপত্র’ ও ‘প্রবাসী’র পৃষ্ঠায়। আরো পরে, কিছু গল্প প্রকাশিত হয়েছিল ‘গল্পভারতী’তে। কোনো গল্পই প্রথম শ্রেণীর উৎকর্ষ দাবি করতে পারে না,—তাহলেও প্রায় প্রতি গল্পেই wit-এর সঙ্গে emotion-এর সমন্বয় বুদ্ধি ও হৃদয়-ধর্মকে যুগপৎ আন্দোলিত করে তোলে। এদিক থেকে লেখককে ‘সবুজপত্র’-গোষ্ঠীর সমধর্ম্য বলে মনে করা যেতে পারে। কমলালয়ের ‘সবুজপত্র’-বৈঠকে অগ্রতম মুখ্য আসন ছিল তাঁর। বুদ্ধির দীপ্তি, প্রথর তार्কিকতা এবং গভীরতম আন্তরিকতার সমৃদ্ধিতেই ছিল সে আসনের প্রতিষ্ঠা।^{১০} অন্তঃস্বভাবের বিশিষ্টতায় কথালীলা বিশ্বপতি চৌধুরী ‘সবুজপত্র’র গোষ্ঠীভূক্ত। তাঁর ছোটগল্পের সার্থকতা-বার্ভতার পরিমাপও এই পরিচয়ের অন্তরালে।

গাল্লিক বিশ্বপতি কথার রসিক;—তাঁর বৈঠকী কথার তরঙ্গ, জমাট গল্প আর আন্তরিকতাতপ্ত তর্কের দীপ্তি সকল শ্রোতাকেই মুগ্ধ করেছে। গল্পের ভূমিতেও কথার কসল বুনছেন বিশ্বপতি,—অনেকটাই বিদগ্ধ কথকতার আকারে। ‘সবুজপত্র’ প্রকাশিত ‘দু-দুবার’ গল্পটি এর এক সার্থক নিদর্শন;—“ছেলেবেলায় ষড়িকি পুকুরের ঘাটের পাশে পাশপাশায় যেসব কচুগাছ জন্মাত, তারি কচিপাতা ছিঁড়ে পুকুরের জলে চুবিয়ে নিয়ে যখন দেখতুম, তার উপরে জলের দাগ একটুও ধরেনি, তখন তারি আনন্দ হতো, কিন্তু বিবাহিত জীবনের পানাপুকুরের মধ্যে মনটাকে দু-দুবার চুবিয়ে ধরেও আজ এই ঘাট বৎসর বয়সে তাকে ডেঙায় তুলে নিয়ে যখন দেখি, তার উপরে উক্ত জীবনের একটুও দাগ লেগে নেই, তখন ঠিক ছেলেবেলাকার মত আনন্দ হয় কি না বলতে পারি না।

“আমার বয়স আজ ষাট কি তার চেয়েও দু-এক বছর বেশি হবে, কিন্তু এখনও আমি নিজেকে যুবা বলে মনে করি।”

এই paradox-এর বিষয়-দোলা দিয়ে গল্পের শুরু। সেই দুর্বোধ্য বিষয় মোচনের উপায় হিশেবে নায়ক তার জীবন-কথা বলেছে গল্পে। Theme-এর বিচারে গল্পটি tragedy-রূপ। নায়ক দু-দুবার বিবাহ করে প্রথম পত্নীর কাছে পেয়েছিল পায়ের নির্ভর। নববর্ষোবনে নবীনা বধুর কাছে কৃতজ্ঞতা-বোধকেই প্রথর করে তুলতে চেয়েছিল সে;—গরিবের মেয়েকে বিয়ে করে কত বড় উপকার করেছে তার, সে-কথা বধুর অন্তরে গুপ্ত শলাকার মূর্তিত করে দিতে পেরেই নায়কের আত্মমহিমাবোধের পরিভূষি! বউ তার কৃতজ্ঞতার পূঁজি নিয়ে স্বামীর পদতল আশ্রয় করে রইল;—হৃদয়ের সান্নিধ্যে

আসবার আকাঙ্ক্ষার উৎস তার মনে চিরকল্প হয়েছিল। অথচ হৃদয় দিয়ে হৃদয়ের আশ্রয় পাবার বাসনা স্বামীর মনে ক্রমশ অধীর হয়ে উঠলো; কিন্তু দাম্পত্য-সম্পর্কের উবালায়ে হৃদয়ের অভিবেক না পেয়ে নববধূর যে-মন বোবা হয়ে গেছে,—সে আজ আর কিছুতেই কথা কইতে পারল না। অবশেষে স্বামীর হৃদয়ের যৌবন-বাসনাকে অচরিতার্থ রেখেই জীবনের পানাপুকুরে তার চির বিলয়। কলে প্রথমা পত্নীর মৃত্যুর পরে কোনো বেদনা মনে জাগল না, তার সেবাগৃহ পা ছ'খানিই কেবল অভাব-পীড়িত হয়ে রইল।

চল্লিশ বৎসরের 'ভরণ বয়সে' নায়ক আবার বিয়ে করলে। দ্বিতীয় পক্ষের তরুণী তারাকে নিয়ে যৌবনের ভ্রান্তি সংশোধন করতে সে এবার উঠে পড়ে লাগল; পত্নীর সকল আকাঙ্ক্ষাই পালন করতে লাগল আদেশের মত। কলে নতুন গৃহিণী তার হৃদয়-বাসনার ধারও ধারল না,—চড়ে বসল মাথায়। আদেশে-উপদেশে, দাবিতে-জ্বরদস্তিতে মাথা থেকে তার আসন বুকের কাছে কিছুতেই নামল না। “এমন করে এই চড়ামনিবের হাতে” দশটি বছর নীরবে সব সহ্য করে থাকতে হয়েছিল তাকে। তারপরে সেও চলে গেল মাথার উপরটাকে অভিভাবকহীন করে।

তারপরে দীর্ঘ দিন কেটেছে। নায়ক বলে,—“আজও যৌবনের রত্নসিংহাসন তেমনি করেই খালি পড়ে রয়েছে দেবীর অভাবে। ধূপ-ধূনা দিনের পর দিন কেবল ছাই হয়ে মরছে সিংহাসনের চারদিকে তার কুণ্ডলাকৃতি স্নগন্ধি ধূমরাশি ছড়িয়ে ছড়িয়ে। ঘন্টা বাজছে। আরতি, প্রদীপ জলে জলে নিভে যাচ্ছে। পুষ্প-সস্তার পুষ্পপাত্রে উন্মুগ্ন হয়ে রয়েছে কার চরণ-স্পর্শের মানসে।

“পায়ের সেবা আমার হয়ে গেছে—মাথার সেবাও মন্দ হয় নি। কিন্তু বুকের সেবা আজও বাকি রয়েছে। হকুম করবার সাধ আমার মিটেছে; হকুম তামিল করবার সখও পূর্ণ হয়েছে; কিন্তু আব্দার শুনবার সাধ আজও অপূর্ণ রয়েছে।”

এখানেই শিল্পী বিশ্বপতি চৌধুরীর স্বভাব-প্রকাশ। ওপরের শেষ ছুটি অঙ্কচ্ছেদের প্রথমটিতে যৌবন-বাসনার আবেগ-স্বন্দর স্বর্ণবেদী রচনা করেছেন শিল্পী। শেষের অঙ্কচ্ছেদে গল্পকে তার paradox ব্যাখ্যার আদ্যন্ত প্রসঙ্গে বিস্তৃত করে সেই অল্পভবের উত্তাপকে কিকে করে দিতে চেয়েছেন। বিশ্বপতি চৌধুরীর ব্যক্তি-স্বভাবও এমনি। জাত-শিল্পীর মত নিরতিশয় স্পর্শকাতর তাঁর সৌন্দর্য-পিপাসু মনের আবেগ-অল্পভব; কিন্তু সেই সহজ emotion-কে তিনি চিরকাল সযত্নে প্রচ্ছন্ন করে রেখেছেন wit-এর দীপ্ত হাসি দিয়ে। এখানেই নিজ স্বভাবে অধিষ্ঠিত থেকেও তিনি প্রথম চৌধুরীর অহরতা।

জীবনবোধের নিবিড়তায় কবোঞ্চ আবেগপুঞ্জকে ছাড়িয়ে কিকে করে দেবার এই কলা-কৌশলে কথার প্রাচুর্য ও বিস্তারকে তিনি হাতিয়ার হিসেবে গ্রহণ করেছেন। কলে

প্রধানতঃ আবেগ-গর্ভ তাঁর অধিকাংশ গল্পই অতিকথনের প্রাস্তরে প্রসৃত হয়েছে, কোনো এক নিটোল ছোটগল্পের সংহতি ও সংকল্পিত রস-তাৎপৰ্য আয়ত্ত করতে পারেনি; যদিও witty ব্যঙ্গনাট্যের অভাব হয়নি তাঁর প্রায় কোনো গল্পেই। ‘স্বপ্নশেষ’ গল্প একধার সার্থক উদাহরণ। সেও এক স্বভাব-লাজুক লোক-সঙ্গ-বিহীন পৰ্ব্বসিত-তাক্ষণ্য প্রোঢ় জীবন-বাসনার অকাল মুক্তি-কামনার ট্রাজেডি। নিবারণের জীবন কেবল অস্বাভাবিক নয়, অদ্ভুতও। বিশ্বপতি চৌধুরীর মত চিত্র-শিল্পী লেখনীর একটি-দুটি আঁচড়ে সেই আশ্চর্য স্বভাবের সুচিহ্নিত রূপরেখা গড়ে তুলতে পারতেন। তা না করে খণ্ড খণ্ড তথ্য ও incident-এর বিচিত্র-ব্যাপ্ত বিস্তারের মধ্য দিয়ে একটি মূঢ় অস্পষ্ট রেখাক্ষরে অদ্ভুত চরিত্রের আভাস রচিত হয়েছে; সরস কথার পুঞ্জ দিয়ে তৈরি হয়েছে এই ব্যাপ্তির আধার; তাই কেবল কথার জন্তেই কথার মারা মনে জড়তে থাকে; অথচ ছোটগল্পের সংহতি ছড়িয়ে পড়ে ঔপন্যাসিক অতি-বিস্তারে। আগেও বলেছি, শিল্পীর পক্ষে emotion-এর জমাটতাকে এড়িয়ে যাবার এ-যেন এক সচেতন কৌশল। বিশ্বপতি চৌধুরীর সব কয়টি serious গল্পের আগ্রহ মাহুকের গোপন মনের ছুরবগাহতার প্রতি। কিন্তু সেই অতলম্পর্ষ আবেগাহুতবের গভীরতাকে স্তিমিত করা হয়েছে witty কথকতার কল্যাণে। ‘সেতু’, ‘মিছে কথা’ ইত্যাদি গল্পে প্রকাশের স্মিত হাসির আলোকে নিবিড় জীবন-বোধের অবদমিত একবিন্দু অশ্রু হঠাৎ যেন চকচক করে ওঠে।

নিছক হাসির গল্পও লিখেছেন বিশ্বপতি চৌধুরী। ‘বহরঙ্গী’-তে (১৩৩৯ সাল) ঐসব গল্প সংকলিত হয়েছে। সাধারণ স্বভাবে গল্পগুলো হিউমারাস; কখনো fantasy, কখনো fantastic বিস্তার তাকে হাসির রসদ যুগিয়েছে। প্রকাশের দিক থেকে শিল্পীর স্বভাব-সিদ্ধ অতিবিস্তার ছোটগল্পের স্বাভূতাকে যেন আরো বেশি শিথিল—কিকে করে তুলেছে। তবে হাসিটুকু অনবদ্য,—শিল্পীর রসিক আত্মার অক্লান্ত প্রকাশের দ্রুতি তাতে হস্পষ্ট মধুর।

‘ব্যথা’ এবং ‘বহরঙ্গী’ ছাড়া লেখকের আরো দু’টি গল্প সংকলন,—‘স্বপ্নশেষ’, (১৩৩৯) এবং ‘সেতু’ (১৩৪১ সাল)।

৫। বিমলাপ্রসাদ মুনোপাধ্যায়

বাংলা গল্পের জগতে বিমলাপ্রসাদের (১৯০৬ খ্রীঃ) আবির্ভাব কমলালঙ্কা বৈঠকের স্বর্ণযুগ,—তথা ‘সবুজপত্র’র অবলুপ্তির অনেক পরে। তাঁর প্রথম গল্প ‘ডাকবান্ধ’ প্রকাশিত হয়েছিল ১৯২৭ খ্রীস্ট-সালের (১৩৩৪ বাংলা) ‘বিচিত্রা’ পত্রিকায়; অবশ্য ‘ডাকবান্ধ’ যে পরিমাণে গল্প তাঁর চেয়ে বেশি

পরিমাণে একটি সার্থক কথিকা। বিমলাপ্রসাদ পূর্ণাঙ্গ গল্প লিখেছিলেন আরো পরে,—যদিও ‘ভাকবান্ন’-র মধ্যোই তাঁর গল্প-শৈলীর বিমিশ্রভাবের স্বভাব স্পষ্ট অভিব্যক্তি পেতে পেরেছিল। সে স্বাই হোক, সাহিত্যক্ষেত্রে এই পরাগতি সত্ত্বেও প্রথম চৌধুরীর মেহসিক্ত সান্নিধ্যের নিবিড়তা তিনি লাভ করেছিলেন,—ধূর্জটিপ্রসাদের অহুজ বলে নয়, নিজের ব্যক্তিত্বের স্বতন্ত্র মূল্যে। ‘রূপ ও রীতি’-র (প্রথম প্রকাশ কাতিক, ১৩৪৬ বাংলা) আসর জমেছিল প্রথম চৌধুরীর প্রবীণ মননশীলতাকে পুরোবর্তী করেই। ‘পরিচয়’-এর নূতনাপর্ব পর্যন্ত এ ঐতিহ্য অক্ষুণ্ণ ছিল।

তাহলেও শিল্পীর মনোখর্বের অন্ততায় বিমলাপ্রসাদ স্বতন্ত্র। অর্থাৎ প্রথম-অহুজ এবং ধূর্জটি-অহুজ হয়েও তিনি একান্তভাবে, এমন কি বিশেষভাবেও, অন্তরঙ্গ প্রথম-গোষ্ঠীর একজন হয়ে ওঠেননি। নিজের শিল্পরীতির কথা বলতে গিয়ে প্রথমেই খুব জোরের সঙ্গে বলেছিলেন, ‘আমি কোনো দলের নই, প্রথম চৌধুরীর সঙ্গে আমার জড়িয়ে দেখার কোনো সংগতি নেই।’ তারপর আর একদিন শান্ত স্নিগ্ধ স্বরে বলেছিলেন, ‘তা প্রভাব পড়েছে বৈ কি,—খুবই পড়েছে! আমাদের মন গড়ে উঠেছিল রবীন্দ্রনাথ আর প্রথম চৌধুরীর মাঝখানে। দু’জনের ছাপই পড়েছে লেখায়, তবে সচেতন ভাবে নয়।’ নিজের সঙ্ক্ষে শিল্পীর এই দ্বিতীয় অভিমতকেই যথার্থ বলে মনে করি। আর সেই যৌথ প্রভাবের পরিণামী ফলশ্রুতিতেই তাঁর স্থান প্রথম চৌধুরীর অহুজত্বী গোষ্ঠীর অভ্যন্তরে।

গল্পের জগতে রূপ-অস্বীকার আকাজক্ষাটি বিমলাপ্রসাদের মনে প্রথম চৌধুরীর প্রত্যক্ষ দান। গল্পের অঙ্গে বিভিন্নতর শৈলীর সমন্বয় বিধানের চেষ্টাতেই শুধু নয়, প্লট-এর বিস্তার ও বিস্তার, চরিত্রের ক্রম-সংগঠন, theme-এর পরিকল্পনা ও গ্রহণ,—সকল দিকেই পরীক্ষামূলক সজ্জিসা তাঁর শিল্পি-মনের এক স্থায়ী প্রবণতা। এই বিশেষ attitude প্রথম চৌধুরীর কাছে পাওয়া। অনেক গল্পের প্লট, বা theme-এর নির্দেশও দিয়েছিলেন চৌধুরীমশায়;—যেমন বিমলাপ্রসাদ নিজে স্বীকার করেছেন ‘বৈঠকী’ গল্প সঙ্ক্ষে। প্রথম চৌধুরী একদিন বললেন,—‘একালে তোমরা বৈঠক বসাতে জান না, তাই বৈঠকী গল্পও আর জমে না।’ এই কথার সূত্রে ‘বৈঠকী’ গল্পের জন্ম,—এক্সপেরিমেণ্ট-এর আকারে। গল্পের দেহে অপরাপর সমধর্মী শৈলীর সমাবেশের উৎসাহও তিনিই দিয়েছিলেন। কলে ধূর্জটিপ্রসাদের গল্পে যেমন সাধারণভাবে গল্প আর প্রবন্ধের বিমিশ্রতা, তেমনি বিমলাপ্রসাদের লেখায় ছোটগল্প ন্যেকই সঙ্গে ধরেছে কথিকা বা ব্যক্তিত্ব-ধর্মী প্রবন্ধের (personal essay) যৌথ-সম্বিত রূপ। শুধু তাই নয়, এই সাধারণ গভী পেন্সিরে শিল্পী তাঁর গল্পে কখনো রূপক, কখনো কাব্য-ব্যঙ্গনাধর্মী সাংকেতিকতার বাধও

পরিবেশন করেছেন। এই বিচিত্র স্বাভাবিক বিমলাপ্রসাদের স্বভাব মনের স্ফূর্তি হলেও, তার বৈচিত্র্যময় রূপাধার গড়বার প্রেরণা এসেছে প্রথম চৌধুরীর মনন-সান্নিধ্যের প্রভাবে। এ-সত্য তিনি নিজেও স্বীকার করেন।

অপর পক্ষে রবীন্দ্র-প্রভাবে বিগাঢ় হতে পেরেছে শিল্পীর মনের সহজাত প্রত্যয়-প্রবণতা। এই প্রত্যয়-বশেই বিমলাপ্রসাদ ধূর্জটিপ্রসাদ বা প্রথম চৌধুরীর থেকে ভিন্ন। এমন কথা বলবার স্পর্শ নেই যে, চৌধুরীমশায় বা ধূর্জটিপ্রসাদ প্রত্যয়হীন; কিন্তু তাঁদের স্বজনীচেতনার পক্ষে প্রত্যয়বান হতে পারাই শ্রেষ্ঠ সত্য নয়। জীবনের যে-কোনো অসুস্থ বা অভিজ্ঞতাকে সকল রকমের পূর্ববিশ্বাস-নিরপেক্ষ বৌদ্ধিক পদ্ধতিতে চুলচেরা বিচার করতে পারাই তাঁদের মৌলিক শিল্প-স্বভাব। এদিক থেকে বিমলাপ্রসাদের প্রকৃতি বিপরীতমুখী। Analysis নয়, synthesis-ই তাঁর প্রতিভার স্বৰ্ণময়। শিল্পী হিসেবে প্রধানত: তিনি হৃদয়বান;—আর প্রত্যয় হচ্ছে হৃদয়ের অন্তর্লীন এক পরিগৃহ্য ধর্ম। প্লট-এর বুননের মধ্য দিয়ে সেই বিশ্বাসকে তিনি একান্ত সংহত করেছেন,—বৌদ্ধিক বিচারের তীব্র আলো প্রতিকলিত করে তাকে বিকীর্ণ বিকেন্দ্রিত হতে দেননি। কলে বিমলাপ্রসাদের গল্পের শরীরে রয়েছে রূপের বিস্তার ও বৈচিত্র্যের উজ্জলতা, আর অন্তরে একতম জীবন-প্রত্যয়ের :সংহতি ও সংশ্লেষ। ‘দম্পতি’ গল্পে এই সত্যের সুন্দর প্রকাশ।

সুচারু আর কল্যাণী,—আদর্শ দম্পতি। হৃৎকনের মিলিত প্রাণের সাধনায় দম্পত্য তাদের অভিনব আর্ট-এর মধুরূপ ধরেছিল। নিভৃত চরিতার্থতার অসুস্থবে জীবন তাদের স্নিগ্ধ সুরভিত। তার চেয়েও বেশি, সেই জীবন-সিদ্ধির প্রতি বন্ধু ও পরিচিতজনের প্রীতি, বিশ্বাস আর কোঁতুহল। বন্ধু অমল এক ছুটির সন্ধ্যায় গিয়েছিল সুচারুদের বাড়িতে। কল্যাণী তাকে দেখেই জানালে, সুচারু তখন বিশ্রান্ত মন নিয়ে ভারি বিরত। পত্রিকা-সম্পাদকের তরফ থেকে জোর তাগাদা এসেছে, গল্প চাই-ই,—অবিলম্বে। কিন্তু সারাদিন ধরে গল্প খুঁজে খুঁজে হয়রান, কিছুতেই কিছু মনে ধরা দিচ্ছিল না! অমল ভাবছিল, এমন অবস্থার ফিরে যাওয়াই উচিত। কিন্তু কল্যাণী তাকে জোর করে এনে পৌঁছে দেয় সুচারুর বসবার ঘরে; তার ভরণা, বন্ধুর সঙ্গে গল্প করতে করতেও সুচারু যদি যথার্থ ‘গল্প’ একটি গড়ে তুলতে পারে।

বসবার ঘরে প্রাপ্ত টেবিলের সামনে বসে সুচারু; তার সামনে খোলা দরজা দিয়ে চোখে পড়ে সুচারুর পড়ার ঘর, পড়ার টেবিল। তাতে পরিপাটি করে গোছানো রয়েছে দামি কাগজ, কয়েকটি সুসজ্জিত দামি কলম। লিখবার পক্ষে মনোভরা পরিবেশ,—তবু সুচারুর মনে আসছে না লেখার প্রেরণা। অমল এসে বসল সুচারুর মুখোমুখি

চেরারে,—অর্থাৎ পড়ার ঘরটির দিকে পেছন ফিরে। এমন সময় ঘর থেকে টেলিফোন বেজে উঠল। কল্যাণী তাড়াতাড়ি উঠে গেল টেলিফোন ধরতে;—সুচারু হঠাৎ বলে উঠলো,—‘এই টেলিফোন-এর শব্দ শুনলে আমার একটি কথাই মনে পড়ে।’ সে এক গোপন প্রণয়ের কথা। টেলিফোনের তারের মাধ্যমে কোনো এক অদৃশ্য প্রণয়িনীর নিভৃত আত্মনিবেদনের কাহিনী। গল্পের theme-এ ‘চারইয়ারি কথা’র চতুর্থ গল্প ‘আমার কথা’র ছায়া-সম্পাত ঘটেছে;—অদেখা নারীর সঙ্গে প্রণয়-নৈকট্যের নিবিড়তা বর্ণিত হয়ে উঠেছে দূরতাব-বন্ধের পৌনঃপুনিক দোতোর মাধ্যমে। গল্পের দেহেও প্রমথ-ভঙ্গীর প্রভাব স্পষ্ট: বৈঠকী বাচনশৈলীর মাধ্যমে মূল গল্প এক স্থগিত কথিকা বা গালগল্পের আকার ধরেছে।

কিন্তু ঐটুকুই গল্পের শৈলী বা জীবন-বাচ্যের শ্রেষ্ঠ সম্পদ নয়। সুচারুর কাহিনী ধাপে ধাপে এগিয়ে অমলকে বিম্বিত, বিমূঢ়,—ক্রমে আরক্ত, উত্তেজিত করে তুলেছিল। যে সুচারু-দম্পতির জীবন-মহিমার পবিত্রতা আর অপরূপতাবোধ পরিচিত সমাজের এক মহৎ বিন্দু, তাদেরই মধ্যে কি না এমন আশ্চর্য দুঃসহ লুকোচুরি খেলা! দ্বীর অহুপস্থিতির সুযোগ নিয়ে রোমান্টিক প্রণয়ের অবৈধ খেলায় ডুবেছিল সুচারু। আর আতঙ্কিত উৎকণ্ঠায় অমল লক্ষ্য করছিল, সেই পুরাতন প্রণয়কথার স্মৃতি রোমন্থনে সুচারু এমনই তন্ময় হয়ে পড়েছিল যে, যে-কোনো মুহূর্তে কল্যাণী এসে পড়তে পারে, সে দেখাও সে হারিয়েছিল। নিজের জন্তেও অমলের দুর্ভাবনা কম ছিল না। কল্যাণীর আতিথেয় সংবর্ধিত হয়ে, তারই অহুপস্থিতিতে তার স্বামীর অবৈধ প্রণয়ের গোপন কাহিনী শুনছে বসে, এ-অবস্থি তাকে দুঃসহ উত্তেজনায় উদ্ব্যস্ত করে তুলেছিল। কিন্তু সকল উত্তেজনা, উৎকণ্ঠা, দুর্ভাবনার সীমা পেরিয়ে গল্প যে-মুহূর্তে শেষ হল,—ঠিক তখনই হতবাক্ বিমূঢ়তার অমল দেখতে পেল, “‘চমৎকার হয়েছে,—বলতে বলতে কল্যাণী দেবী কতকগুলো লেখা কাগজ নিয়ে আমাদের ঘরে উঠে এলেন।”

অমলের মুখ তখন ভয়ে, হতাশায় সম্পূর্ণ বিবর্ণ ক্যাকালে হয়ে গেছে। তার দুঃবস্থা লক্ষ্য করে “সুচারু হো হো করে হেসে উঠল”; কল্যাণীর দিকে চেয়ে বলল,—“অমল বোধ হয় ধরতে পারেনি যে, আমি গল্প রচনা করে যাচ্ছি, আর তুমি সেটা নকল করে নিচ্ছ। না, অমল?...কিন্তু ভাগ্যিস তুমি এসেছিলে, তাই। নইলে টেলিফোনের আওরাজ থেকে এ-স্বপ্ন কাহিনী রচনা করতাম কাকে ধরে?”

গল্পের শ্রেষ্ঠ চমক এইখানে। এমন নিবিষ্ট অন্তরঙ্গতার মধ্যে গল্পের মূল কাহিনী গড়ে উঠেছিল যে, এষে সত্য নয়, গল্প,—এ-কথা বলে দিলেও বিশ্বাস করতে ইচ্ছে করে না। কিন্তু সুচারুর অট্টহাস, কল্যাণীর শিথিল সহস্রয় গল্প সমালোচনা, সব কিছু মিলে একে-গল্প

ছাড়া আরো কিছু বলেও ভাববার উদ্যম থাকে না। তবু এই অপ্রত্যাশিত চমক-এর চরমতাতেও গল্পের শেষ নয়; জীবন-স্বপ্নের প্রত্যয়বান্ দ্রষ্টা বিমলাপ্রসাদ তাঁর মন্বয় বিশ্বাসের দ্যুতি গল্পের দেহে-মনে জড়িয়ে দিয়ে তবে তার ছোট টানতে পেরেছেন। গল্পশেষে অমল বলে,—“সেদিন আমি ভীষণ প্রভারিত হয়েছিলাম। তবে সে প্রভারণার বিশ্বাস-জনিত আনন্দও ছিল। হাঁ...ওরা সন্ধ্যা বটে। আদর্শ দম্পতি বলে বধন অগ্নিলোকে ওদের প্রাণংসা করে, আমি চূপ করে থাকি। ভাবি সেদিনকার রাজির কথা। স্মরণ করি ওদের পরিগৃহ প্রেম...ওদের বিশ্বাসের পরিপূর্ণতা—যা আমার বাহ্যদৃষ্টিকে মধুরভাবে চমকিত ও প্রবলিত করেছিল।”

বৃত্তে অহবিষা হয় না, অমলের মধ্য দিয়ে শিল্পী তাঁর নিভৃত ব্যক্তি-বাসনার এক প্রক্ষেপ ঘটিয়েছেন। শেষ ছত্রগুলিতে তাঁর নিজের স্বপ্ন-স্বপ্নের প্রতিধ্বনিই উচ্চারিত হয়েছে। দাম্পত্যের একটি ভাবময় স্বভাব তাঁর; অন্তঃকরণে অল্প বিভিন্ন সঞ্চারিত হয়েছে,—তার মূল কথা নরনারী হবে পরস্পরের ‘সঙ্গী’—‘বিশ্বাসের পরিপূর্ণতা’ হবে তাদের মিলিত জীবনের বিগাঢ় ভিত্তি। সেই আত্মলীন অমৃত আকাঙ্ক্ষার মুর্তিময় কলশ্রুতি ঘোষণা করেই শেষ হয়েছে ‘দম্পতি’ গল্প। গল্পের শরীর বিভিন্ন আকারের বিচিত্রতায় যতই ষণ্ডিত হোক,—এ পরিণমাপ্তি কিছুতেই intellectual বা analytic নয়। ব্যক্তিস্বার্থ প্রবন্ধ, বৈঠকী গালগল্প, আর গল্পের সংমিশ্রিত বহিঃস্বার্থে কবির স্বপ্নকে পরিবেশন করেছেন শিল্পী; বস্তুত প্রত্যয়বান্ এই স্বপ্নল আত্মভাষণেই গল্পের synthetic পরিণাম। ফলে অলোক-স্বপ্নের এক জীবনমূল্যের প্রগাঢ় বিশ্বাসে ‘দম্পতি’ গল্পের দ্রষ্টা বিমলাপ্রসাদ কেবল গাল্লিক নয়, সার্থক কবি-ও।

এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়, ধূর্জটিপ্রসাদ যেমন প্রধানতঃ প্রাবন্ধিক, তেমনি বিমলাপ্রসাদ মূলতঃ কবি। কবিতা লিখেই বাংলা সাহিত্য-সরস্বতীর মন্দিরে তিনি প্রথম প্রবেশাধিকার কামনা করেছিলেন; একথা তাঁর নিজের স্বীকারোক্তি। পরবর্তী কালে স্বজনলীল গল্পসাহিত্যের ক্ষেত্রে সুপ্রতিষ্ঠা পাবার পরেও তিনি কবিতা লিখেছেন অনেক,—কবিতাপুস্তক প্রকাশ করেছেন একাধিক।^{৩৩} আসলে কবিপ্রাণতা বিমলাপ্রসাদের মর্মলীন সম্পদ। তার পরিমাপ রচিত কবিতার সংখ্যা দিয়ে নয়,—আত্মলীন ভাবকল্পনার প্রত্যয়-নিষ্ঠায়। সেই মৌল স্বভাবই বৈচিত্র্য-বস্তারধর্মী গল্পের বিপ্লবিত দেহে সংস্কৃতির অম্বয়কে দৃঢ় এক-কেন্দ্রিত করতে পেরেছে। গল্পে অম্বয়ে কবিতার স্বাদ;—সে কেবল ভাবমাদুরের প্রভাবে নয়,—ভাবলব্ধতার স্বপ্নাবিষ্ট কাব্য-স্বাভুতায়ও। ‘দম্পতি’ একটি আদর্শ মিষ্টি রোমান্টিক গল্প,—যাতে theme-এর চেয়ে কথার স্বাদ অনেক কম নয়।

৩৩। ‘সংক্রান্ত’ (১৯৪৪), ‘সংক্রান্ত’ (১৯৪৮), ‘চন্দ্রকলা’ (১৯৫০), ‘সম্মতি’ (১৯৫০)।

‘কথা’ আর ‘কথা’ দুই-ই সমবেতভাবে অল্পপদার্থী কবিতার রস-বিস্তার করে গল্পকে সাংকেতিক কাব্যের ব্যঞ্জনার সমৃদ্ধ করেছে,—তেমন আর একটি গল্প ‘স্বমনার স্বপ্ন’।

গল্পের শুরু হয়েছে,—“স্বমনাকে সকলেরই ভাল লাগে।

“স্বমনাকে ভাল না লেগে পারা যায় না, তার অসহায় নিশ্চিন্ততা ভাবিয়ে তোলে। ক্লেশকায় ছোটো মেয়েটির দিকে সবাই আকৃষ্ট হয়। দূর থেকে তাকে দেখলে মনে হয়—নেহাং ফুলে পড়া মেয়ে। কাছে এলে ভালো করে ঠাহর করলে নজর হয়, তার মুখে-চোখে স্নান বলিরেখা।”

স্বমনার দেহের এই পরস্পর-বিরোধিতার মানস-রহস্ত উদ্ঘাটিত হয়েছে গল্পের সারাংশে স্বরের ক্রম-বিস্তারিত আবহ পরস্পরার মত।—

স্বমনা আবাল্য বেড়ে গড়ে উঠেছে পিসামার স্নেহ সর্বগ্রাসী অভিভাবকত্বের কৃষ্ণিতলে। কলে বয়সের দাবি যখন মনের মূল ধরে নাড়া দিতে চায়, তখনো স্বমনা নিজেকে মুক্ত করে আনতে পারে না পিসার সর্বগ্রাসী অভিভাবকতার কবল থেকে। বজুর বিদ্রোহ করে স্বমনার এই চির নাবালকত্ব নিয়ে। কেবল শেকালীই কিছুতে রাগ করতে পারে না; দূরে গিয়েও কাছে কাছে ফেরে; স্বমনার ঘুমন্ত মনকে জাগাতে চায় নিজের যৌবন-তরঙ্গায়িত মনের উৎস্পর্শে। গল্পে গল্পে একদিন স্বমনা তার নিভৃত স্বপ্ন-কথা বলে শেকালীর কাছে। সাংকেতিক তাৎপর্যে ভরা এই স্বপ্ন-কাহিনীর ইঙ্গিত-মাধ্যমে স্বমনার জীবন-সমস্ত্রাকে ব্যঞ্জিত করতে চেয়েছেন শিল্পী রেখাহীন অহুতবের বর্ণে।

স্বপ্নে এক অচেনাপুরীর দ্বারদেশে গিয়ে পৌঁচেছিল স্বমনা,—তার বাইরেরকার প্রকাণ্ড দেয়ালে দেয়ালে ভরা বিচিত্র রঙের প্রজাপতি। স্বমনা বলে, “জগতে এমন আশ্চর্য রঙিন প্রজাপতি আছে, কখনো জানতাম না—কোনোটা ঘোর রঙের, কোনোটা হালকা, আবার কোনোটা এক রঙা, কোনোটা বা পাঁচ মিশেলি, ছিটে ফোঁটা দেওয়া। হাঁ করে তাকিয়ে দেখতে লাগলুম। এমন সুন্দর।—”

শুধুই কি বিচিত্র সুন্দর প্রজাপতি! তার মাঝে মাঝে রয়েছে দেয়াল-ভরা অপক্লপ সুন্দর অসংখ্য ফুলের বর্ণালি! কিন্তু প্রজাপতিগুলোর একটারও প্রাণ নেই,—আর ফুলগুলো সব অঁকা। স্বমনা সেই পুরীর দ্বারে দেখতে পায় আপাদমস্তক আলখাঞ্জার ঢাকা এক প্রৌঢ়া সন্ন্যাসিনীকে। বড় সেই ঘরটার চারিদিকে আরো ঘরগুলো সব মাথা নিচু পাখরের দেয়ালে ঘেরা। স্বমনার হাতের স্পর্শে এমনি একটি ঘরের দ্বার আপনা থেকে খুলে যায়। কোঁহুলী চোখে ঢুকে পড়ে স্বমনা সে ঘরের ভেতর। দ্বারের ওপরে শুয়েছিল এক সন্ন্যাসী বুবা,—পেছন কিরে শুয়েছিল সে,—তার মুখ দেখবার উপায় নেই,—তবু স্বমনা নিশ্চিত বোকে,—সন্ন্যাসী বুবা,—অপার প্রাণবান। কিন্তু স্বমনা

দীর্ঘক্ষণ থাকতে পারে না সে ঘরে। ছোটঘর থেকে সে বেরিয়ে আসে সেই ফুল-প্রজাপতি-ছাওয়া বড় ঘরে,—সেখান থেকে একেবারে ঘরের বাইরে বারান্দায়, যেখানে বসেছিল সেই আপাদমস্তক-আবৃত্তা প্রোচা সন্ন্যাসিনী। ঠাহর করে দেখতেই স্তম্ভেরই কথায় তার চোখে পড়ে,—“সন্ন্যাসিনীর আলখান্নার নীচে মাংসবিহীন পায়ের হাড়! চমকে উঠে মুখের দিকে তাকালুম। সেখানেও কঙ্কাল চেছারা।”

স্তম্ভ কিস্ত ভয়ে আঁতকে ওঠে না, বরং ঐ দেখে কচি খুকীর মত হাততালি দিয়ে খুশি হয়ে উঠতে ইচ্ছে করে তার। যতক্ষণ ঐ প্রাণবান্ যুবা সন্ন্যাসীর কাছে ছিল, ততক্ষণই যেন ছিল তার আসোয়াস্তি।

গল্প শেষে শেকালী খুটিয়ে খুটিয়ে জিজ্ঞেস করে ঐ সন্ন্যাসী যুবকের কথা,—কিস্ত স্তম্ভ তাকে একদম ভুলেই গিয়েছিল,—কিছু মনে পড়ে না তার কথা। “বরং খুব স্পষ্ট মনে আছে সন্ন্যাসিনী মা, আর মরা রঙিন প্রজাপতি……।”

শোনে আর নিউলি নিরাশ হয়,—সব শেষে স্বগত বলে ওঠে,—“নাঃ কোনো আশাই নেই দেখছি।”

নৈরাশ স্তম্ভের সম্বন্ধে,—স্বপ্ন-কথার তাঁজে তাঁজে শিল্পী স্তম্ভের যে জীবনরূপ এঁকেছেন, তার পরিণাম সম্বন্ধে। যৌবনের রঙ, তার পুষ্পশোভার সমারোহ স্তম্ভের পিসীমা-ভাঙিত নাবালক মনের অবচেতন অভ্যাসের গভীরে দোলা জাগায়। যৌবনের প্রতিষ্ঠা আশ্রয়জিরি উদ্বোধনে; সহজাত বলিষ্ঠতার অনাপেক্ষিকতায়। স্তম্ভের দেহে যৌবনের জোয়ার আসে, মনে লাগে অজস্র রঙিন প্রজাপতির বিপুল বর্ণাঢ্যতা, ফুলের রূপহন্দর অরূপ সৌরভ। কিস্ত দেহের প্রাণান্ত বাসনা তবু স্তম্ভের ভীক মনকে টালাতে পারে না; তার দ্বারদেশে মুক-কঠোর প্রহরায় নিরত পিসীমার বৈরাগ্য-বিধুর সাবধানী কঙ্কাল মূর্তি। সেই কঠোর তত্ত্বাবধানের ডাঙনায় স্তম্ভের মনের প্রজাপতি মরে শুকিয়ে যায়, ফুলের সৌন্দর্য হয়ে যায় অর্থহীন মিথ্যা। তার যৌবন-বাসনার বলিষ্ঠ প্রেরণা ধূসর সন্ন্যাসের গৈরিক পরে বিমূখ হয়ে থাকে; তবু সেই বিমূখ শয্যাশায়ী যৌবনের পশ্চাৎভূমিতেও ঘনিষ্ঠ হয়ে দাঁড়াবার উপায় নেই স্তম্ভের। পিসীমার কঙ্কাল-চেতনার নিত্য স্নেহনিষ্পেষণে নাবালকত্বের নির্মোহ ভেদ করে স্বশক্তিতে আত্মপ্রকাশ করবার সাধ্য যে সে হারিয়েছে! তাই সেখান থেকে পালিয়ে মরা প্রজাপতি আর আঁকা ফুলের বাসরে প্রোচা সন্ন্যাসিনীর কঙ্কাল মূর্তি আবিষ্কার করতে পেরে কচি খুকির মত খুশিতে হাততালি দিয়ে উঠতে ইচ্ছে করে তার। মরা কঙ্কালের ভরসাতেই ত যৌবনের স্বর্ণপ্রকোষ্ঠকে আটো-পৃষ্ঠে মনের গহনে গীর্ণ-পরিধি করেও স্বস্তি নেই তার,—সেখান থেকে পালিয়ে তবে অপার মৃত্যুর মধ্যে তার নিশ্চাণ মুক্তি!

তাই হুমনার যৌবনাঁবিষ্ট নেহে কিশোরীর দূরাধিত আভাস,—কিন্তু তার বনিষ্ঠ স্বরূপে পরাভূত যৌবনের বিষন্ন বলিরেখা।

গল্পের সংকেতকে মনস্তাত্ত্বিক প্রাঞ্জলতার পটভূমিতে এনে ব্যাখ্যা করতে চাইলে তার তাৎপর্য অনেকটা এই রকমই দাঁড়ায়। কিন্তু গল্পের পক্ষে সেই বাস্তব পরিচায়নই মুখ্য কথা নয়। যৌবনের স্বাভাবিক ও স্বাধিষ্ঠানময় স্বভাব সম্পর্কে শিল্পি-মনের স্বপ্ন এক নারী-জীবন-রূপের নিভৃতিকে আশ্রয় করে যে গোপন-মধুর স্বর-সংকেত রচনা করেছে, তাতেই ‘হুমনার স্বপ্ন’ গল্পের স্বপ্নাবিষ্ট কাব্যস্বাদুতার সার্থকতা। আর এই রসসাকল্য বিমলা-প্রসাদের প্রত্যয়-স্বরভিত অল্পভব-প্রধান কবি মনের দান।

কেবল গল্প-বস্তুর পরিকল্পনাতেই নয়, প্রকাশের নব নব অনবচ্ছিন্নতাও তাঁর এই কবি-প্রকৃতির অভিব্যক্তি ন্মষ্ট। ভাবের দিক থেকে প্রায় সকল গল্পেরই প্রধান উপাদান উপলব্ধি-নির্ভর স্বচ্ছ জীবন-প্রত্যয়; আর রূপকর্মে রয়েছে সাধারণভাবে গল্প ও কথিকা বা personal essay-র সংমিশ্রণ। কিন্তু এই সাধারণত্বের রূপ-সৌম্য গল্পের বিষয় ও আকারগত অপার বৈচিত্র্য সৃষ্টি করেছেন প্রমথ-শিশু নিরীক্ষাধর্মী শিল্পী বিমলাপ্রসাদ। যেমন ‘বৈঠকী’ গল্পে বৈঠকী গালগল্পের স্বাদ—‘লম্পতি’ গল্পে সংলাপ, কথিকা ও ছোটগল্পের সংমিশ্রণ,—‘হুমনার স্বপ্ন’ গল্পে তেমনি কিছু কথা, কিছু কথিকা, কিছু symbol কেবল ভাবের বিভাস বা রূপের প্রচ্ছদ-সজ্জাতেই নয়, ভাবার কারুকর্মেও প্রায় প্রত্যেক গল্পে বিমলাপ্রসাদের কবিমন বিষয় ও পরিবেশোচিত অধঃতা সৃষ্টি করতে পেরেছে। প্রমথ চৌধুরীর গল্পের ভাবায় আশ্চর্য সজীবতা রয়েছে, যাতে একই intellectual বাচনভঙ্গিকে পরিপাটি বিভ্রাসের গুণে নিত্যনূতন বলে মনে হয়। ধূর্জটিপ্রসাদের সকল গল্পেই ভাবার এক এবং অভিন্ন বুদ্ধি-সচেতন দৃঢ়কঠিন রূপ। কিন্তু বিমলাপ্রসাদের গল্পে গল্পে ভাবার নূতন স্বর, নূতন স্বাদ—গল্পের form ও content-কে অবিচ্ছিন্ন সামগ্রিকতার সূত্রে সংলিষ্ট (synthesise) করে তোলাই তাঁর প্রধান অকাজ্জা—আর তারই সাফল্যে তাঁর চরম চরিতার্থতাও।

তাঁর অনেক গল্প-কথিকাই আজও পুস্তকাকারে প্রকাশিত হয়নি,—হুঁটি মাত্র সংকলন গ্রন্থিত হয়েছে যথাক্রমে ১৯৩৭ ও ১৯৪৪ খ্রীস্টাব্দে। বই দু’টির নাম ‘পঞ্চমী’ ও ‘সেকেওহাণ্ড’।

দ্বাদশ অধ্যায়

বাংলা ছোটগল্পের দ্বিতীয় পর্ব

কালে কালে বাংলা ছোটগল্পের ভাব-রূপের সন্ধানে এবারে দ্বিতীয় পর্বের সীমাত্তমিতে এসে পৌঁছানো গেছে। যেমন কবিতায়, তেমনি বাংলা ছোটগল্পের ইতিহাসেও এ-কাল ‘রবীন্দ্রোত্তর যুগ’ নামে অভিহিত। রবীন্দ্র-উত্তরণের প্রয়াস বাংলা গল্পে সেদিন সফল হয়েছিল কি না, সে তর্ক বর্তমান উপলক্ষ্যে অপরিহার্য নয়। কিন্তু রবীন্দ্রনাথকে উত্তীর্ণ হতেই হবে,—এই প্রবল উৎসাহে সেকালের একদল তরুণ সাহিত্যিক জোট বেঁধেছিলেন; তাঁদের সে সমবেত প্রয়াস ইতিহাসের স্বীকৃতি পেয়েছে। প্রধানত: ‘কল্লোল’ (১৩৩০-১৩৩৬ সাল), ‘কালিকলম’ (প্রথম প্রকাশ ১৩৩৩ সাল) এবং ‘প্রগতি’ (প্রথম প্রকাশ ১৩৩৪) নামক তিনটি পত্রিকাকে কেন্দ্র করে এই জুটির সাহিত্যিক যুগান্তর সাধনের চেষ্টা বহিরঙ্গ রূপ ধরেছিল। সেই সঙ্গে আরো ছিল ‘উত্তরা’, ‘ধূপছায়া’, ‘আত্মশক্তি’ ইত্যাদি। এদের মধ্যে আলোড়ন সৃষ্টিকারী পত্রিকা ‘কল্লোল’-এর নামাঙ্কসারে এ-কালের জনপ্রিয় নাম বাংলা সাহিত্যের ‘কল্লোল যুগ’।

কিন্তু পূর্বে বলেছি, সাহিত্য-ভাবনা ও সাহিত্য-রচনার কোনো স্পষ্ট-সংজ্ঞক স্বয়ংস্পূর্ণ আদর্শ হাতে করে আসেননি ‘কল্লোল’গোষ্ঠী। এঁদের শিল্পচেতনার মূলে ছিল কোনো এক অজ্ঞাত বন্ধন থেকে অপরিচিত এক মুক্তিলাভের দ্বার রোমান্টিক পিপাসা,—যাকে তাঁরা ‘প্রগতি’ বা আধুনিকতা নামে অভিহিত করেছিলেন। সত্ত-উদ্ভিন্ন নবীন বোবনের যে উদ্দাম কলোচ্ছ্বাস অজ্ঞাত রহস্য-লোকের অভিযানে বিপ্লবের ধ্বজা ধরে বেরিয়েছিল, প্রথম সংখ্যা ‘কল্লোল’ পত্রিকার শুরুতেই তার সাহিত্যিক পরিচয় রচনা করেন সম্পাদক দীনেশ্বরজ্ঞান দাশ :

“আমি কল্লোল শুধু কলরোল দিশাহীন

অজানা জানার নয়নের বারি

নীল চোখে মোর চেউ তুলে তারি

পাষণ শিলায় আছাড়িয়া পড়ি কিরে আসি নিশিদিন।

যনে নাই মোর কোন্ আদিকালে কে দিল এমন ধরা,

মোর নীল জলে কোন্ গতিহীন

বীপ দিল আসি কবে কোন্ দিন ?

চিরদিন তরে জাগাইল এই বিপুল রোষের কারা !
 জানি এই ধ্বনি জনমে মরণে হবে নাকো তার সারা,
 যাবে না শুকায় সাগরের বুক
 যাবে না ছুটিয়া মাংসের দুধ
 তবু নিরুপায়-কৈঁদে দিন যায় আমি যে বাক্যহার !

আশা আছে তবু যদি কোনোদিন শত শত যুগ পরে
 বধির শিলার ফেটে যায় বুক
 গুঁড়াইয়া যায় তার নিজ স্বপ্ন,
 জলকল্লোল তুলি কলরোল বন্ধ তাহার ভরে ।”

এই অফুট বাসনার, অতি-উচ্চারিত কলোচ্ছ্বাস বহু বাধাবিপত্তির মুখোমুখি হয়ে ক্রমশঃ আত্মস্থ হয়েছে; ধীরে ধীরে খুঁজে পেতে আরম্ভ করেছে নিজের সুরেখ পরিচয়। বাংলা সাহিত্যের ‘রবীন্দ্রোত্তর’ পর্বের এই স্থস্থির পরিচয় গঠনে কল্লোল-গোষ্ঠীর সঙ্গে তাঁদের মতবিরোধী প্রতিপক্ষ সংগ্রামীদলও অবশ্য-উল্লেখ্যতার দাবি রাখেন। এ-পক্ষে ‘বঙ্গভ্রমী’-‘শনিবারের চিঠি’-র পত্রিকা-নিয়ামকেরা অবশ্যস্বরণীয়,— সেই সঙ্গে প্রাসঙ্গিকভাবে আসে ‘প্রবাসী’ আর ‘বিচিত্রা’র কথাও। ‘প্রবাসী’ প্রবীণ সম্পাদকের পরিচালনাধীন প্রবীণ পত্রিকা; ‘বিচিত্রা’র প্রকাশ নবীন হলেও, সম্পাদক ছিলেন প্রবীণ কথা-সাহিত্যিক উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়। দ্বন্দ্বমুখর কোনো সাহিত্যিক জুটির অন্তর্ভুক্ত না হয়েও সেকালের জীবনীও সাহিত্য-ভাবনার একটি স্থস্থ ও বলিষ্ঠ রস-রূপায়ণে তাঁরা সহায়তা করেছেন। ‘প্রবাসী’-‘বিচিত্রা’র রবীন্দ্রনাথের সাহিত্য-বিষয়ক সমকালীন নিবন্ধাদি এবং ‘বিচিত্রা’র পাতার প্রথম প্রকাশিত বিভূতিভূষণের ‘পথের পাঁচালী’, অন্নদাশংকরের ‘পথে-প্রবাসে’, মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘অতসীমাসী’ গল্পের কথা এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়। কলকথা, ‘কল্লোল’-‘কালিকলম’-‘প্রগতি’র দল যে বিশেষ পথে বাংলা সাহিত্য-ভাবনার মোড় ফেরাতে চেয়েছিলেন; আর অপরেরা জ্ঞাতে-অজ্ঞাতে তারই যে প্রতিরোধ করেছিলেন, এই দুই পক্ষের বিপরীত-ধর্মী সৃজনীপ্রবাহের অভিঘাত (impact)-এর প্রভাবে, এবং সহজে স্বচ্ছ-চেতন শিল্পি-সমাজের রচনার সহযোগে বাংলা ছোটগল্প যে নূতনতর ভাবরূপের অন্বেষণী হয়েছে ধীরে ধীরে, এবারে তারই পরিচয় সন্ধান করব।

এই প্রসঙ্গে প্রথমই সেকালের ক্রমপরিবর্তিত জীবন-প্রচ্ছদের স্বরূপ সন্ধান করতে হয়; বারে বারেই বলেছি, নবীন জীবনবোধের অহুপ্রেরণা থেকেই জন্ম নেয় নূতন সাহিত্যের নূতন ভাব ও নবতর কলারূপ। ‘কল্লোল’ পত্রিকা প্রথম প্রকাশিত হয়েছিল ১৩৩০ বাংলা সাল, তথা ১৯২৩ খ্রিস্টাব্দে। কিন্তু জীবনের পঞ্চাংভূমিতে ‘কল্লোল’-

ভাবনার প্রস্তুতি চলছিল অনেক দিন ধরে। সে হিশেব খুঁজতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথের পদ্মাপারের গল্পগুচ্ছের পর থেকে কথা শুরু করতে হয়।

উনিশ শতকের শেষপাদে পৌঁছে রবীন্দ্রনাথ ছোটগল্প লিখতে আরম্ভ করেন (১৮৯১ খ্রীঃ), তারপরে ‘গল্পগুচ্ছে’র পদ্মাপর্ব চলেছে বিশ শতকের একেবারে শুরু পর্যন্ত (১৯০১ খ্রীঃ)। ঐ সময়ে, ১৩০৮ বাংলা সালে, কবি শান্তিনিকেতনে বাস স্থাপন করেছিলেন। অতএব কালের বিচারে পদ্মায়ুগের রবীন্দ্র-গল্প উনিশ শতকের ফসল। তাবের দিক থেকেও রবীন্দ্র-প্রতিভার উন্মেষ উনিশ শতকের বাঙালি রেনেসাঁসের দান, —এ-কথা মনে করবার কারণ রয়েছে। দুই অব্যবহিত শতাব্দীর জীবন-স্বভাব বিচারের বিস্তারিত ক্ষেত্র এ নয়। কেবল সাধারণভাবে বলা যেতে পারে, সপ্তদশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধ থেকে বাংলাদেশে মধ্যযুগীয় জীবন-ধারণার যে বিপণ্ন ও বিনষ্ট দেখা দিয়েছিল, তারই রক্তহীন অঙ্ককার বিদীর্ণ করে উনিশ শতকের জাতীয় জাগরণের জন্ম।^১ অন্তর-বাহিরের দুস্তর ঝড়-সাগর পেরিয়ে এই জীবন-স্রোত এক স্থানিচিত প্রত্যয়ের তীরে চেতনার তরী ভিড়িয়েছিল। এ বিশ্বাসের মূল কথা ছিল ‘plain living and high thinking’-এর আদর্শ। উনিশ শতাব্দীর বাঙালি রেনেসাঁস সকল যন্ত্রণার শেষে আপন আদর্শের অটুট, সিদ্ধির রূপটি খুঁজে পেয়েছিল রবীন্দ্রনাথের ব্যক্তিত্বে। কবি যেন ছিলেন বিশ্ব-বিধানের পরিণামী কল্যাণে প্রত্যয়ের মূর্ত প্রতীক। তাই দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধের মৃত্যুশাস্ত্র জীবনের অঙ্ককার গলিতে বাস করেও তিনি ‘জন্ম রোমানটিক্’—তাই, তমসালীন মুমূর্ষু পৃথিবীর কর্ণে তাঁর শেষ অভয় বাণী,—“মাহুষের শক্তিকে অবিশ্বাস করা আমি পাগ মনে করি।”

সন্দেহ নেই, রবীন্দ্র-প্রতিভা সর্বদেশকালের মহৎ সম্পদ, আপন স্বরূপে সে সর্বদেশ-কালের অতীত। অর্থাৎ, তাঁর স্বয়ংসিদ্ধ গতিশীল স্বজনোচেতনা কোনো বিশেষ দেশকালের ভূমিতেই শিকড় গাড়েনি। তাই উনিশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধের বাংলাদেশে জন্মগ্রহণ করেও বিশ শতকের বাংলা, ভারত, তথা সারা বিশ্বের জাগ্রতমান অভিনব সমস্তা, জটিলতা ও জীবনযন্ত্রণাকে তিনি সত্যদৃষ্টিতে উপলব্ধি করেছেন,—তাদের রূপ ও মূল্য রচনা করে গেছেন সার্থক আর্থ অল্পভবের বথার্থতা নিয়ে। অন্তরূপে কবির অতুল্য জীবন-প্রত্যয় তাঁর নিজস্ব ধ্যানগভীরতা ও ব্যক্তিত্বের অকল্পনীয় দৃঢ়তার সহজ সম্পদ। এই প্রত্যয়ের অবিচল ধ্যানাসনে বসেই ইতিহাসের হুঃসহ ক্রান্তিলগ্নে তিনি চির নির্ভয়, চির-আশার আশ্বাসে বিশ্বাসী।

১। দীর্ঘতর আলোচনার জন্য দ্রষ্টব্য—ভূদেব চৌধুরী : ‘বাংলা সাহিত্যের ইতিকথা’ (২য় পর্বাংশ, ৩র্থ সং.)।

তাহলেও রবীন্দ্রনাথের মত অষ্টাও স্বয়ং নন। অর্থাৎ, যে-দেশ ও যে-পরিবেশের অভিজ্ঞতায় নব নব ধারার বিকাশমান তাঁর মানবিক মূল্য-চেতনা প্রথম পুষ্ট হয়েছিল, তার কল-পরিণামকে ধারণ করেই বিশ্বমানবের কল্যাণতীর্থে কবির অভিযাত্রা দিনে দিনে ক্রম-পরিণত হয়েছে—নিজের দেশ-কালকে ছাড়িয়ে ক্রমশ আয়ত্ত করেছে পরমত্তম স্বয়ং-সিদ্ধি। অতএব উদ্ভবের ইতিহাস-বিচারে রবীন্দ্রনাথও উনিশ শতকের প্রত্যয়-নিষ্ঠ বাঙালি রেনেসাঁসের সন্তান।

কিন্তু তার বিপরীত দিক থেকে বিশ শতক হল সংশয়ের, হতাশার, এমন কি প্রত্যয়ভঙ্গের যুগ;—কেবল-বাংলাদেশে নয় বৃহৎ-বিশ্বেও। বিশ্বের প্রসঙ্গ পরে আসবে,—যেদিন আমাদের গৃহবলিভুক্ নিভৃত নিঃসঙ্গ বাঙালি জীবন আত্মলীনতার নির্মোহ-মুক্ত হল, সেইদিন থেকে। তার আগে উনিশ শতকের বিশ্বাস আর বিশ শতকের বিশ্বাসহানির বাঙালি ইতিহাস সন্ধান করে দেখতে হয়। সন্দেহ নেই, মানুষ্যের বিশ্বাস-অবিশ্বাস তার আত্মার সম্পদ। তা হলেও আত্মার অভিব্যক্তিও তো দেহ-নির্ভর; শারীরিক বিকাশের পূর্ণ প্রতিশ্রুতির অভাবে আত্মার ধ্যান নির্ভয় সংশয়হীন হতে পারে না। কাব্য অথবা ভাগবত ধ্যান,—উভয়ক্ষেত্রেই এ-কথা সমান সত্য। উনিশ শতকের বাংলাদেশে ‘plain living’-এর মোটামুটি স্থিতির সংগতি ছিল বলেই ‘high thinking’-এর স্বপ্ন দেখা স্বাভাবিক হয়েছিল। বিশ শতকে প্রথমোক্ত সংগতির নিশ্চরতা লুপ্ত হয়েছে বলেই দ্বিতীয়ের প্রাতি শ্রদ্ধা অটুট থাকতে পারেনি।

এই প্রসঙ্গে বিশেষ স্মরণীয়, উনিশ শতকের বাঙালি জীবন-বিপ্লবের পরিধির মত তার কল-পরিণতিও ছিল একান্ত সৌমিত খণ্ডিত। মোটামুটি ইংরেজি শিক্ষিত মধ্যবিত্ত শহরবাসী বাঙালির পক্ষেই এই আদর্শের প্রভাব যথার্থ কার্যকর হয়েছিল। অপেক্ষাকৃত উচ্চবিত্ত প্রভীচা-ভীকু রক্ষণশীল সমাজের পক্ষে ইংরেজি শিক্ষার প্রগতি চিৎ-প্রকর্ষের প্রতি সংশয়-বৃদ্ধিই বরং প্রাধর্য ছিল। সেকালের বনেদি ধনীরা ছিলেন বংশাভ্যুত্থমে কৃত্যধিকারী। অতএব পুরাতন প্রথার অচলায়তন আঁকড়ে ধরে স্প্রাচীন লাভের পুঁজিটি অক্ষুণ্ণ রাখবার দিকে ছিল তাঁদের অন্ধ আকর্ষণ। ইংরেজি শিক্ষা দেশের যুব-জনের ‘মতিগতি’ হঠাৎ বিগড়ে দিতে পারে, এই ভয়ে এঁরা স্রেষ্ঠ বিস্তার পাড়া মাড়াতে তত্ন পোতেন। অপরপক্ষে শিক্ষা-দীন গ্রামীণ প্রজার দলও গতভূগতিক নিয়মের যত্নে নিত্য পিষ্ট হচ্ছিল। কলকাতার বনেদি অধিবাসীদের মধ্যে জোড়ালাঁকোর ঠাকুরবাড়ি, শোভাবাজার ও পাইকপাড়ার রাজবাড়ি বা অল্পরূপ কিছু ব্যতিক্রম থাকলেও মোটামুটি সেকালের রেনেসাঁসের সৈনিক এবং কলভোগী দুই-ই প্রধানভাবে ছিল সমসাময়িক মধ্যবিত্ত শহরে বাঙালি;—বৃত্তি হিসেবে যারা প্রায়ই ছিলেন চাকুরীজীবী। দেওয়ান নবকৃষ্ণ, দেওয়ান গঙ্গাগোবিন্দ সিংহ,

অথবা রামমোহন ও হারকানাথ ঠাকুরের প্রাথমিক অভ্যাসও তো বাঙালির এই সাধারণ জাতীয় বৃত্তিকে অবলম্বন করেই।

ইংরেজ-প্রভাব প্রতিষ্ঠার পূর্বে এই মধ্যবিত্ত-সমাজও আসলে ছিল ভূমিস্বত্বের উপজীবী। বস্তুতঃ আমাদের দেশে “মধ্যবিত্ত কথাটির উদ্ভব ইংরেজ আমলে। এমন কি ইংলণ্ডে শিল্প-বিপ্লবের পূর্ব পর্যন্ত মধ্যবিত্ত শ্রেণী বলতে কিছু ছিল না। নিতান্তই চাকুরিজীবী বা তৎস্থানীয় সামান্য ব্যবসাজীবী শ্রেণী—তাকেই আমরা বলে থাকি মধ্যবিত্ত শ্রেণী ;...বাংলায়ও ইংরেজ আমলের পূর্ব পর্যন্ত দুটি শ্রেণীর লোককেই আমরা বিশেষভাবে জানি : তারা হচ্ছে (১) ধনী ও (২) নির্ধন—একদিকে আমীর-ওমরাহ রাজ-রাজড়া নবাব-জমিদার ভূঁইঞা প্রভৃতি, আর অন্যদিকে কৃষক বা তৎস্থানীয় জনসাধারণ। মাঝামাঝি রকমের বস্তুসম্পন্ন লোক যে ছিল না তা নয়, কিন্তু তাদের সংখ্যা ছিল এত মুষ্টিমেয় যে, শ্রেণিগত প্রাধান্য তাদের কিছু ছিল না। ইংরেজ আমল থেকে এদেশে মধ্যবিত্ত শ্রেণীর সূত্রপাত।”^২

ইংরেজ আমলে এই মধ্যবিত্ত গোষ্ঠী গঠনের কারণ ভূমিস্বত্বের অতিরিক্ত নগদ অর্থ উপার্জনের প্রতিশ্রুতি। মধ্যবিত্ত অর্থে উনিশ শতকে বোঝা গেছে এমন সংগতিবিশিষ্ট মানুষকে, যার ‘গোলা ভরা ধান, পুঁহুর ভরা মাছ আর গোয়াল-ভরা গরু’ না থাকলেও মোটামুটি ‘মোট ভাত খোঁটা কাপড়ের’ সংস্থান ছিল পৈতৃক ভূমিস্বত্বকে কেন্দ্র করে। তারপরে বৃহৎ বৌদ্ধ পরিবারের একজন-দুজন ব্যক্তি শহরে চাকরি নিয়ে অতিরিক্ত অর্থ উপার্জন করতে পারলে মধ্যবিত্ত সংসার সচ্ছল হয়ে উঠত। পূজা বা অগ্রাণ্ড অবকাশে শহরবাসী ও গ্রামীণ পারিবারিকদের উৎসব-সম্মিলনের মধ্য দিয়ে মোটামুটি বৌদ্ধ পরিবার-ধর্মের ঠাঁটটিও প্রথম দিকে বজায় ছিল। তাতে ভূ-স্বত্বের তত্ত্বাবধান ও অক্লিশে চাকরি বা সামান্য ব্যবসাদির দাব্দিয় পরিবারের বিভিন্ন ব্যক্তির মধ্যে বন্টিত হয়ে যাওয়ার কলে আর্থিক দুঃস্থিততার ভার কমত; অথচ বিভিন্ন খাতে সকলের উপার্জনের উপস্থল সাধারণভাবে উপভোগ্য হত বলে স্বাচ্ছন্দ্যও ছিল অপেক্ষাকৃত বেশি।

একদিকে ইংরেজের প্রথম প্রতিষ্ঠা আর্থিক স্বাচ্ছন্দ্যের অধিকতর প্রতিশ্রুতি যেমন এনেছিল, তেমনি ইংরেজি শিক্ষাও ‘উচ্চ আদর্শ’ শোষণের এক অপার সম্ভাবনা নিয়ে দেখা দিয়েছিল। স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ জীবনের শেষ লগ্নে তার পরিচয় বোষণা করে গেছেন,— ‘বৃহৎ মানব-বিশ্বের সঙ্গে আমাদের প্রত্যক্ষ পরিচয় আরম্ভ হয়েছে সেদিনকার ইংরেজ জাতির ইতিহাসে। আমাদের অভিজ্ঞতার মধ্যে উদ্ভাটিত হল একটি মহৎ সাহিত্যের উচ্চশিখর থেকে তারতের এই আগন্তকের চরিত্র পরিচয়।...তখন ইংরেজি ভাষার ভিতর

দিয়ে ইংরেজি সাহিত্যকে জানা ও উপভোগ করা ছিল মার্জিতমনা বৈদ্যবোঁয়ের পরিচয়।... তখন আমরা স্বজাতির স্বাধীনতার সাধনা আরম্ভ করেছিলুম, কিন্তু অন্তরে অন্তরে ছিলো ইংরেজ জাতির ঔদার্যের প্রতি বিশ্বাস। সে বিশ্বাস এত গভীর ছিল যে, এক সময় আমাদের সাধকেরা স্থির করেছিলেন যে, এই বিজিত জাতির স্বাধীনতার পথ বিজয়ী জাতির দাক্ষিণ্যের দ্বারাই প্রশস্ত হবে। কেননা, একসময় অত্যাচার প্রসিদ্ধিত জাতির আশ্রয়স্থল ছিল ইংলণ্ডে। যারা স্বজাতির সম্মান রক্ষার জন্য প্রাণপণ করছিল, তাদের অকুণ্ঠিত আসন ছিল ইংলণ্ডে। মানব-মৈত্রীর বিষয়ক পরিচয় দেখেছি ইংরেজ-চরিত্রে, তাই আন্তরিক শ্রদ্ধা নিয়ে ইংরেজকে হৃদয়ের উচ্চাসনে বসিয়েছিলাম। তখনো সাম্রাজ্য-মদমত্ততার তাদের স্বভাবের দাক্ষিণ্য কলুষিত হয়নি।”^৩

কিন্তু সে কলুষ-স্পর্শ ঘটতে বিলম্বও ঘটেনি খুব। ভারতীয়দের মধ্যে শিক্ষিতের সংখ্যা যত বেড়েছে, ততই জীবনধারণের স্ব-স্ববিচার কামনা নিয়ে ইংরেজদের সঙ্গে প্রতিযোগিতা হয়েছে অনিবার্য। প্রথম দিকে ইংরেজের দপ্তরে ‘বাবু’ বা কেৱানি হতে পারাই ছিল ভারতীয় মধ্যবিত্তের পরমার্থ। ক্রমশ আর্থিক উন্নতি-কামনার মান বেড়েছে; —অথচ শিক্ষিতের সংখ্যাবৃদ্ধির তুলনায় এ-দেশবাসীর প্রাপ্য চাকুরির সংখ্যা গেছে দিনে দিনে কমে। অতএব বৈষয়িক প্রতিষ্ঠায় উন্নতি ও ব্যাপ্তি কামনার প্রভাবে ইংরেজের খুশির দান নিয়ে শিক্ষিত বাঙালি আর চরিতার্থ বোধ করতে পারল না। এমন কি, কালে কালে বৃটিশ-ভারতের চাকুরিলোকের স্বর্গবাস আই. সি. এস.-এর পদবি পর্যন্ত দাবি করে বসল; আর তাতে ঠেকিয়েও রাখা গেল না তাঁদের। ১৮৬৩ খ্রীস্টাব্দে সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর প্রথম আই. সি. এস. পরীক্ষার উত্তীর্ণ হলেন। তারপরে ১৮৬১ খ্রীস্টাব্দে সার্থকতা নিয়ে দেশে ফিরলেন আরো তিন জন,—স্বরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, রমেশচন্দ্র দত্ত এবং বিহারীলাল গুপ্ত। এবার থেকে বিদেশী আমলাতন্ত্রের টনক নড়ে উঠলো,—ভারতীয় পরীক্ষার্থীর সফলতার পথে নানা বাধার কণ্টক রোপিত হতে লাগল নিরঙ্ক অকুণ্ঠতায়। এই বৈষম্য ভারতীয় মধ্যবিত্তের ইংরেজ-বিশ্বাসের মূলে প্রথম কুঠারাবাত করল। তারপর ১৮৭২ খ্রীস্টাব্দে নিত্যন্ত সামান্ত কারণে স্বরেন্দ্রনাথ আই. সি. এস. থেকে বিতাড়িত হলেন। ইংরেজের সততার তখনো অটুট বিশ্বাস; অতএব এদেশের কর্তৃপক্ষের বিরুদ্ধে আপীল করতে তিনি বিলাতে গেলেন টাকা ধার করে। কিন্তু প্রিন্সি-কাউন্সিলও বিজিত পরজাতি ও বিজয়ী স্বজাতির মধ্যে দ্বন্দ্ব স্ববিচার করতে পারে না—একথা নিঃসন্দেহ প্রমাণিত হয়ে গেল; স্বরেন্দ্রনাথের আপীল অগ্রাহ্য হল। শুধু তাই নয়, ব্যাংকিয়ারি পাশ করা সবেও পূর্বোক্ত পদচ্যুতির ওজুহাতে টাকা সনদ দেওয়া হল না।

ইংরেজের শাসননিষ্ঠার প্রতি ভারতীয় প্রত্যয় এবারে নিমূল হল। সেই সঙ্গে দেখা দিল ইলবার্ট বিল আন্দোলনের বিবক্রিয়া। আর্থিক এবং অন্যান্য 'আধিতাত্ত্বিক' উন্নতি-কামনার ক্ষেত্রে ভারতীয়ের তীব্র প্রতিযোগী হয়েও বাংলার মক্কেলবানগী কায়দা-বার্থযুক্ত ইংরেজ ধনি-সম্প্রদায় স্বতন্ত্র আইনের সুযোগ উপভোগ করে দেশীয়দের প্রতি বর্বর অত্যাচার করতেন। এই অব্যবস্থার নিরসনের জন্য ১৮৮৩ খ্রীস্টাব্দে ইলবার্ট বিল প্রস্তত হয়েছিল। কিন্তু কেবলমাত্র সংঘবদ্ধতার নিলজ্ঞ জবরদস্তি দিয়ে এদেশের প্রতাপশালী খেতাবরা সেদিন বিলটিকে আইনে পরিণত হতে দিলেন না। বৈশিক্ষিত বাঙালি একদিন ইংরেজের দাক্ষিণ্যে আত্মমুক্তি বিধানের স্বপ্ন দেখেছিল, তাঁরাই এবার ইংরেজ-নিরপেক্ষ স্বতন্ত্র সংঘ-বন্ধনে উন্মুখ হয়ে উঠলেন।

একদিকে ইংরেজ শিক্ষাকে কেন্দ্র করে গড়ে-ওঠা বিশ্বমানবিকতামূলক শাসননীতির বিশ্বাস বিচলিত হল। আর একদিকে ইংরেজের প্রবর্তিত চাকুরি-নির্ভর আর্থিক উন্নতির প্রতিশ্রুতিও হয়ে উঠল সংশয়-কটকিত। সেই সঙ্গে মূল ভূমি-জ সম্পদের নির্ভরযোগ্যতাও লুপ্ত হল মধ্যবিত্ত বাঙালির জীবনে। “বাঙালি মধ্যবিত্ত এমন কি উনবিংশ শতকেও জমি-বিহীন ছিল না। জনসংখ্যা বতাই বেড়ে চল্লো, ততই জীবিকার একান্ত নির্ভরশীল জমিজমার বন্টন হয়ে ক্ষুদ্র থেকে ক্ষুদ্রতর হতে লাগলো। তখন জমির উপর নির্ভর করতে না পেরে ক্রমবর্ধিষ্ণু বিশেষী ব্যবসা-বাণিজ্যের কুঠিগুলোতে কিংবা সরকারি অফিসগুলোতে তারা চাকুরিজীবী, নয়ত ছোটখাটো ব্যবসাজীবী হতে থাকলো। ফলে বিংশ শতকে বাঙালি মধ্যবিত্ত বিশেষ করেই জমিজমাহীন।”

এই প্রসঙ্গে স্মরণ করতে হবে, ইংরেজ শিক্ষার প্রেরণা, ব্যক্তি-স্বাভাব্য প্রভাব, এবং ভূমি-জ আয়ের ক্রম-স্বল্পতার দরুন যৌথ পরিবার-প্রথাও তখন লুপ্ত হয়েছে। ফলে সেদিক থেকেও আর্থিক নির্ভরযোগ্যতার ভিত হয়েছে দুর্বল। আর ব্যবসা-বাণিজ্যের ক্ষেত্রেও প্রথম বিশ্বযুদ্ধের (১৯১৪-১৯১৮) আগে আমাদের দেশে শির-উৎপাদন আরম্ভ হয়নি। অতএব ছোট ব্যবসা বলতে বুকি সামান্য পুঁজি নিয়ে খুচরো বিক্রি, আর বাণিজ্যকুঠির চাকার বলতে বাঙালির ভাগ্যে ছিল সদাগরি অফিসের কেরানীগরি। তাও ছিল সুহীন। অতএব ইংরেজের মানবিক শাসনপন্থার প্রতি বিশ্বাসের বিলোপ, ইংরেজ শাসনে আর্থিক সংগত বিষয়ে প্রাথমিক প্রত্যাশার অবসান, এবং মৌলিক কু-স্বপ্নের বিনষ্ট,—এই জীবন শূন্যতা নিয়ে বাঙালি মধ্যবিত্তের বিশ শতকে পদক্ষেপ।

এই অবস্থাকে সম্পূর্ণ পরাজিতের মনোবৃত্তি নিয়ে গ্রহণ করেনি সেদিনের বাঙালি। ইংরেজের দরবারে সব চেয়ে পরাভব ঘটলো যার, সেই স্বপ্ননাথই দেশের মনে মুক্তির

আলো জ্বলিতে এলেন পৃথিবীর বিপ্লব-ইতিহাসের বারান-তুপ হাতে করে। জাতীয়তা-মত্ত সেই দীক্ষার ইতিহাস বিবৃত করে বিপিনচন্দ্র পাল বলেছিলেন,—“স্বরেজনাথের বাঙালি-প্রতিভাই আমাদের সমক্ষে আধুনিক ইউরোপীয় ইতিহাসের রাষ্ট্রীয় স্বাধীনতার আদর্শকেও উজ্জ্বল করিয়া ধরে। ম্যাটিনির দৈবী প্রতিভা, গ্যারিবল্ডির স্বদেশ-উদ্ধার-কল্পে অদ্ভুত কর্মচেষ্টা, য়ুন ইটালী (Young Itali) সম্প্রদায়ের ও নব্য আয়ারল্যান্ডের (New Ireland) আত্মোৎসর্গপূর্ণ দেশচর্চা, এ-সকলের কথা স্বরেজনাথই সর্বপ্রথম এদেশে প্রচার করেন এবং তাঁহার এইসকল ঐতিহাসিক শিক্ষাকে আশ্রয় করিয়া পূর্বে আমাদের যে স্বদেশাভিমান বহুল পরিমাণে কবি-কল্পনা ও পৌরাণিক কাহিনী অবলম্বন করিয়া ফুটিয়া উঠিতেছিল, তাহাই এখন স্বদেশের ও বিদেশের ইতিহাসের দৃষ্টান্ত ও শিক্ষার দ্বারা অল্পপ্রাণিত হইয়া কিয়ৎ পরিমাণে সত্যোপেত বস্তুতন্ত্র হইয়া উঠিল।”৫

এখানেও লক্ষ্য করি, বাংলাদেশে স্বাধেশিকতা-বোধের সূত্রম-চেতনা, এবং সেই সূত্রম-প্রতিষ্ঠার উদ্দেশ্যে বিপ্লব সাধনের আকাঙ্ক্ষাও ইংরেজি শিক্ষিত মধ্যবিত্তের সাধনা-প্রসূত ; অবশ্য এই নতুন বিপ্লব-যজ্ঞের সৈনিক আশাহত মধ্যবিত্ত বাঙালি। আগে রবীন্দ্র-গল্পের প্রসঙ্গে দেখেছি উনিশ শতকে বাঙালির রেনেসাঁস বিশেষ কারণ বশেই গ্রামীণ সমাজের প্রতি বিমূখ ছিল চিরকাল। বিশ শতকের শুরুতেও সেই বিমূখতা কাটেনি। বরং গ্রাম্য ভূমি-স্বজের অধিকার লুপ্ত অথবা অকিঞ্চিৎকর হয়ে পড়ার দরুন গ্রাম-বাংলার সঙ্গে শিক্ষিত শহরে বাঙালির পরোক্ষ যোগটিও নিঃশেষিত হল। এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়, শহরে বাঙালির গ্রামীণ ভূমি-সম্পদের মধ্যস্থতাই বাংলা সাহিত্যে পদ্মাপারের রবীন্দ্র-রচনার স্বর্ণযুগের দ্বারী। এবারে সেই সংযোগ-সেতুও লুপ্ত হল। বিশ শতকের প্রথম পাদের এই নবপারবেশে ক্রমবিবৰ্ধিত মধ্যবিত্ত শহরে বাঙালি জীবন-সমুদ্রে নিঃসঙ্গ দীপের একাকিষ্ণে চির-নির্বাসিত।

নতুন জীবন-সংযোগের অবকাশ এল কার্জনী বাংলায়। বঙ্গভঙ্গ-কে (১৯০৫-১৯১১) উপলক্ষ্য করে ‘স্বদেশীর’ যে ঝড় সারা দেশের ওপরে বয়ে গেল, তাতে শহরের বাঙালি আর গ্রামের বাঙালি অভিন্নহৃদয়তার নৈকট্যে অপেক্ষাকৃত নিবিড় হয়ে এল। ‘বাঙালির প্রাণ, বাঙালির মন, বাঙালির ঘরে যত ভাইবোন’ শহরে-গ্রামে সবাই এয়ার অবিচ্ছিন্ন ঐক্যে বাঁধা পড়ল। বঙ্গভঙ্গের জীবন-পন সংগ্রাম সার্থক ফলপ্রসূ হয়েছিল,—কার্জন-এর ‘settled fact’ unsettled হয়েছিল,—ভাড়া বাংলা জোড়া লেগেছিল। কিন্তু আন্দোলনের সার্থক উদ্‌যাপনের পরে সমুচিত ইচ্ছার অভাবে ‘স্বদেশীর’ প্রসূতি গেল নিস্তে। তাতে মধ্যবিত্ত সুবচিতে নৈরাশ্রের অবসাদ আরো ব্যাপক হয়েছিল।

১৯০৫ খ্রীষ্টাব্দে জাতীয় কংগ্রেসের বারানসী অধিবেশনে সভাপতি গোপালকৃষ্ণ গোখ্লে স্পষ্ট ভরসা করেছিলেন, বাংলায় সশক্ত বিপ্লবের আশ্রয় ভারত-মুক্তির সাধনায় সার্থক সমিধ ও অগ্নিশলাকার ভূমিকা নেবে।^১ বাংলাদেশের গণনায়ক ও বিপ্লবের স্বেচ্ছাসৈনিকেরাও এই একই ভরসা করেছিলেন একান্তভাবে। কিন্তু ভাড়া বাংলা জুড়ে যেতেই দেখা গেল অতদিনের অত আগুনে হঠাৎ যেন জল পড়েছে। সেদিনকার বাংলার নাভিকুণ্ডের আশ্রয়কে সারা ভারতের যজ্ঞশালায় প্রদীপ্ত করে তুলতে পারত জাতীয় কংগ্রেস। কিন্তু ১৯০৭ খ্রীষ্টাব্দে স্বরাট কংগ্রেসে দক্ষযজ্ঞের পর আত্মসম্মত হতে এই প্রতিষ্ঠানের সম্মত লেগেছিল প্রায় দশ বছর (১৯১৬-১৭)। তখন প্রথম বিশ্বযুদ্ধের কাল। অতএব সব দিকেই তখন অনিশ্চয়তা। কংগ্রেস তার নব-সশক্ত শক্তি-পরীক্ষার যুদ্ধ-ভূমিতে দাঁড়াতে পেরেছে প্রথম বিশ্বযুদ্ধের পরে। ১৯১৯-২২-এর গান্ধী-কংগ্রেসে গণ-সংযোগ সাধনের সর্বভারতীয় যজ্ঞের সূচনা;—নূতন আশার দিগন্তভূমি নূতন সম্ভাবনায় আলোকিত হয়েছে আবার। কিন্তু গান্ধী-সাধনা মন্থর-গতি। তাঁর যুদ্ধ রাজনীতিকের নয়,—ধানী সাধকের। প্রতিপদে নিজ আত্মার আলোকে পরীক্ষা-নিরীক্ষা করে তবেই সত্যগ্রহের প্রতি তাঁর হৃদীর অভিযাত্রা। পরিণামের মাহাত্ম্য সন্থকে তিনি প্রায় প্রথম থেকেই স্থনিশ্চিত-চেতন। রাজনৈতিক স্বাধীনতা নয়,—তাঁর আদর্শ ‘স্বরাজ’;—খালি দেহের নয়, আত্মার ‘স্বরাট’-কে যার সার্থক উদ্‌ঘাপন। আর তিনি জানেন, ‘means justifies the end,’—পরিণামের মত উপায়কেও বিমুক্ত হতে হবে। অতএব আত্মিক বিমুক্তি সন্থকে নিঃসংশয় হতে না পারলে সত্যগ্রহের হাতিয়ারও তিনি কখনো প্রয়োগ করতে পারেননি। অথচ একেবারে প্রথম থেকেই আত্মার নিঃশেষ পরিচয় আবিষ্কার করতে পারা গান্ধীজির পক্ষেও নিতান্ত সহজ ছিল না। অতএব ১৯২০-৩০ এই দশ বছরে গণ-সংযোগ নানা আকারে ক্রমব্যাপ্ত হয়ে এলেও জাতীয় যৌবন-চেতনায় অনিশ্চয়তার শংক! পূর্ণ বিলুপ্ত হয়নি।

১৯৩০ নেহরু কংগ্রেসের যুগ;—পূর্ণ স্বাধীনতার নিশ্চিত প্রতিজ্ঞা ধ্বনিত হল জবাহরলাল নেহরুর নেতৃত্বে। অতএব এবার সংগ্রামের উৎসাহ এবং প্রয়াসও হল স্বরেশ—স্থনিশ্চিত। ১৯৩০-১৯৪০;—বিশ শতকের প্রথমার্ধের এই শেষ কুড়ি বছরের ইতিহাস প্রতি পদে পতন-অক্লান্ত হয়ে বন্ধুর। প্রথম পর্যায় ১৯৩০-১৯৪১;—বিশ্বব্যাপী আর্থিক মান্দ্য, প্রথম বিশ্বযুদ্ধের রক্তাক্ত সামাজিক ও রাষ্ট্রিক কল-পরিণতি এবং পৃথিবী জোড়া অনিশ্চয়তা বোধ একটিকে ভারতের,—বাংলার যৌবন-ভাবনাকে অবশয় করেছে; আর একটিকে ঐ একই পন্থায় কংগ্রেসে নব উদ্বোধনা, সমাজতন্ত্রবাদ-প্রভাবিত নূতন

বঙ্গব উদ্ভেজন, এবং সশস্ত্র বিপ্লব সংঘটনের অগ্নিময়ী প্রেরণা ইত্যাদি সবকিছু মিলে বাংলার পঞ্চদশাব্দী ভারতের কর্মশক্তিকে মৃত্যুযজ্ঞের মহৎ-ভীষণ পরিণামের পথে আকর্ষণ করে চলেছে। এরই মধ্যে ১৯৩১-এ দ্বিতীয় বিশ্বসমরের আগুন জ্বলল:—ভারত তথা বাংলাদেশের অর্ধ-সমাজ-ও-রাষ্ট্রনৈতিক জীবনে তার প্রত্যক্ষ প্রভাব ১৯৪১-এর আগে প্রকট হয়ে ওঠেনি। ঐ সময়ে সিঙ্গাপুরের পতন ও তার পরবর্তী ঘটনাপ্রবাহের অভিঘাতে বাঙালির সার্বিক জীবন-ভূমিতে নতুন সাধনা চলেছে। সে আর এক নতুন যুগ—নতুন বাণী,—নতুন করে বিবাহুতসিদ্ধুর নব-মহন।

সে সব প্রসঙ্গ পরবর্তী পর্যায়ে আলোচনা প্রতীক্ষা করবে। এমন কি ১৯৩০-উত্তর নতুন প্রেরণাদীপ্ত যুগের খাজীখে যেসব শিল্পীর স্বজনী-চেতনা লালিত হয়েছে,—যৌবনের প্রাণোত্তাপ আহরণ করেছেন ধারা সেই যুগ-জীবনের আকাশে বাতাসে,—তাদের নতুন ভাব-প্রকরণ-সিদ্ধ স্বজনকর্মের পরিচয় সন্ধান পরবর্তী স্তরের দায়িত্ব। ১৯৩০-এর আগেকার শিল্পিকুল, ১৯৩০ বা তার আগে-পরে প্রতিভার নিশ্চিত স্বাক্ষরবহু গল্প ধারা প্রকাশ করেছেন, তাঁদের কথা নিয়ে বাংলা ছোটগল্পের দ্বিতীয় পর্বের উপাদান। অর্থাৎ ‘ত্রিশ-পূর্ব’ অনিশ্চয়তা-কম্পিত জীবন-ভূমিতে জন্ম নিয়ে ধাঁদের স্বজনী-চেতনা বর্ধিত হয়েছে এক সীমাহীন দ্বিধা-নৈরাশ্রের পীড়িত প্রান্তরে,—তাঁদের কথা স্মরণ করেই বাংলা গল্প আর গল্পকারদের দ্বিতীয় স্তরের আলোচনা শেষ করব।

কিন্তু তাহলেও কেবল কংগ্রেসের ইতিহাস দিয়েই আলোচ্যকালের দ্বিধা-সংশয়-নৈরাশ্রভরা জীবন-সংগ্রামের পরিচয় হয় না। বঙ্গভঙ্গ যখন শেষ হয়েছে, স্বদেশীর উত্তাপ নিভে গেলেও তখনো জাতির যুবচেতনার বিপ্লবের আগুন একেবারে মরে যায়নি। মোটামুটি বঙ্গভঙ্গের যুগ থেকেই বাংলাদেশে সশস্ত্র বৈপ্লবিক আন্দোলন প্রত্যক্ষ সক্রিয়তার আকার ধরে। ১৯০৭ খ্রীস্টাব্দে ঢাকার ম্যাজিস্ট্রেট এলেনসাহেব পৃষ্ঠদেশে গুলিবিদ্ধ হন, কিন্তু আততায়ী ধরা পড়েনি এবং এলেনও সে যাত্রা বেঁচে গিয়েছিলেন। ১৯০৮ খ্রীস্টাব্দে মজঃফরপুরের হত্যাকাণ্ড উপলক্ষ্যে প্রফুল্ল চাকী আত্মহত্যা করেন;—কুদরিাম ধরা পড়ে মৃত্যুদণ্ড বরণ করেন। দেশ-জননীর শৃঙ্খল-মোচনের সংগ্রাম-ব্রতে প্রথম দুই বিপ্লবী শহীদ প্রফুল্ল আর কুদরিাম। তারপরে বঙ্গভঙ্গকে উপলক্ষ্য করে সে আগুন কেবল জ্বলেছে দীপ্ত থেকে দীপ্ততর হয়ে; বঙ্গভঙ্গ স্থগিত হয়ে গেলেও থেমে পড়েনি। স্বৈরাচারী শাসক-শক্তিকে কমা করতে পারেনি বাংলার অগ্নিব্রতী তরুণ দল। প্রথম বিশ্বসময়ের স্বেচছা নিয়ে বিদেশ থেকে অল্প এনে দেশমাতৃকার বন্ধনমোচনের বিশ্বকর প্রতিজ্ঞা অসাধ্যসাধন করেছিলেন এঁরা। কিন্তু ১৯১৫ খ্রীস্টাব্দে বালেশ্বরে বাবা-বতীন-এর পরাভবের পর একে একে শেষ আশার দীপটিও নির্বাণিত হতে লাগল।

অল্পপক্ষে প্রথম বিশ্বযুদ্ধ একদিকে অভাবিতপূর্ব দুর্ভাগ্যতা ও নিত্যপ্রয়োজনীয় জীবন-উপাদানের অবিস্মৃত দুর্লভতার বিভীষিকা নিয়ে দেখা দিল। সেই সঙ্গে যুদ্ধ ছাড়া অপর কোনো স্বাভাবিক ক্ষেত্রে জীবিকার্জনের পথও প্রায় নিরুদ্ধ হয়েছিল।

যুদ্ধ বেদিন শেষ হল, তখনো বিশ্বাসের দীনতা বাড়ল, অথচ অর্থনৈতিক জীবনের আশংকা কমল না। বরং বাংলার ওপরেই নূতন চাপ এসে পড়ল। ১৯১৯ খ্রিস্টাব্দে মন্টেগু-চেমসফোর্ড রিকরম্-এর কল্যাণে অর্থ, প্রতিরক্ষা ইত্যাদি কয়েকটি বিষয় ছাড়া প্রদেশগুলিকে স্বায়ত্তশাসন দেওয়া হল। অর্থাৎ নিজের আয়ে নিজের ব্যয় নির্বাহের দায়িত্ব এল; অথচ কেন্দ্রীয় সংরক্ষিত দায়-এর বাবদ প্রতি প্রদেশকে আপন রাষ্ট্রিক আয়ের এক বিরাট অংশ ভারত সরকারকে দিতে হত। সে দায় আবার বাংলাদেশের ওপর চাপানো হল সবচেয়ে বেশি। তাছাড়া আরো নানা ঋণে বাংলাদেশ তার মোট আয়ের শতকরা পঁচিশ ভাগ মাত্র নিজের জন্য রাখতে পারত, যেখানে মাত্রাজ তার নিজের জন্য ব্যয় করতে পারত মোট রাষ্ট্রিক আয়ের শতকরা আশি ভাগ।*

বাংলাদেশ নিজের জন্য ব্যয় করতে পারত আয়ের অল্পপাতে সবচেয়ে কম, অথচ তার মধ্যবিত্ত শিক্তির সংখ্যা সবচেয়ে বেশি। আগে শিক্ষিত বাঙালি অপরাপর প্রদেশে নানা প্রয়োজনীয় কর্মে নিযুক্ত হতে পারত। অতদিনে তাদের মধ্যেও শিক্ষিতের সংখ্যা বেড়েছে; পর-প্রদেশের লোকের প্রবেশ ক্রমে হয়েছে সীমিত বা নিরুদ্ধ। তাছাড়া বাংলার বাইরে বাঙালিদের ছড়িয়ে পড়ার বিরুদ্ধে ব্রিটিশ শাসকদের 'মনোভাবও একান্ত প্রতিকূল হয়ে উঠেছিল।

অতএব ১৮৮৫ খ্রিস্টাব্দে কংগ্রেসের জন্মকাল থেকে শুরু করে ১৯১৯-২২-এর পরে গান্ধী-কংগ্রেসের পূর্ববিকাশের আগে পর্যন্ত ইংরেজি শিক্ষিত মধ্যবিত্ত বাঙালিসমাজে জন্মে ধীরে বড় হয়েছেন, বিশেষ করে যাদের মন বহু:সন্ধির স্বপ্নলোকে প্রথম জেগেছে স্বদেশী যুগান্তর (১৯১৯) পটভূমিতে প্রথম বিশ্বযুদ্ধের প্রায় সুধামুখি,—তাদের মনোগঠনের পটভূমি ছিল নিরর্থক বিনষ্ট ও হতাশার মধ্যে যৌবনের ব্যাকুল পথ খুঁজে বেড়ানোর উৎকর্ষায় আকুল। 'কল্লোল'-সমকালীন গল্প-শিল্পীদের রচনার এইটি সাধারণ লক্ষণ,—অন্ধকার, আলো-হাতড়ানো,—কিছু এক আশ রসক আলোর সন্ধান লাভ।

সেই সঙ্গে জীবন-চিন্তার আরো একটি সাধারণ অভিনবতা লক্ষ্য করি একালের প্রায় সকল শিল্পীর গল্পে;—সে নর-নারীর জীবন-সম্পর্কের অতুষ্ঠানীয় বিবরণ। প্রাচীনতম কাল থেকেই মানুষের সাহিত্যের প্রধান সম্পদ নর ও নারীর পারস্পরিক আকর্ষণ-বিকর্ষণের অপার রহস্যময়তা। সম্ভব নেই, এই রহস্য-সম্পর্কের অনেকখানিই প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষভাবে

*। উদ্য: কুপেন ডটগার্ড—'বাংলার অর্থনৈতিক ইতিহাস'।

যৌন বাসনার দ্বারা প্রভাবিত। কিন্তু দেহের ক্ষুধা মনের গভীরে বিচিত্র সমস্তার রহস্যজাল কি করে বুনে চলে, তার গ্রন্থি মোচন দীর্ঘকাল সম্ভব হয়নি। কলে নরনারীর প্রণয়-সম্পর্কের রূপ-সন্ধান অনেক সময়েই রোমান্টিক রহস্য-কল্পনার জগতে আত্ম-অপসারণ করেছে। উনিশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধে এই চিরন্তন রহস্য-জিজ্ঞাসার বিজ্ঞান-স্বীকৃত বাস্তব উত্তর নিয়ে দেখা দিলেন দিগমুণ্ড ফ্রেয়েড্ (১৮৫৬-১৯৩৯)। নরনারীর সকল ক্ষুদ্র-সম্পর্কের গভীরে নিহিত চেতন-অচেতন-অবচেতন যৌন আকর্ষণের স্বরূপ উদ্ঘাটনে মনোবিকলন শাস্ত্রের বৈজ্ঞানিক প্রতিষ্ঠা ঘটল। যুরোপের বৈজ্ঞানিক মহলে ফ্রেয়েড্-এর আবিষ্কার স্বীকৃতি পেতে পেরেছিল উনিশ শতকের শেষ দশকের আগে নয়। এ দেশে তার এক-আধটু আভাসই কেবল ভেসে আসছিল। ফ্রেয়েড্-এর তত্ত্বকে আরো 'দুঃসাহসিক পটভূমিতে প্রয়োগ করে মনোবিকলনের ক্ষেত্রে যৌন-চিন্তাকে দৃঢ়তর প্রতিষ্ঠা দিলেন ইংলণ্ডের চিকিৎসা-বিজ্ঞানী হাডলক এলিস (১৮৫৯-১৯৩৯)। প্রথম বিশ্বযুদ্ধের পৃথিবীব্যাপী অবসন্নতার যুগে ফ্রেয়েড্, এবং বিশেষ করে হাডলক এলিস-এর সিদ্ধান্ত বাংলাদেশের তরুণ সমাজে নতুন চঞ্চলতার সৃষ্টি করল। নতুন যুগের সাহিত্যে এর প্রভাব দুই পথে প্রসারিত হয়েছিল। প্রথমত নরনারীর প্রণয়-সম্পর্কের যুগ-যুগব্যাপী রহস্যকরতার অর্গল খুলে যাওয়ার দরুন দুজ্জোয়কে আবিষ্কার করার এক আশ্চর্য আনন্দ-উল্লাস লক্ষিত হল। তার কলে প্রসঙ্গত প্রণয়-বৃত্তির অলঙ্কিতপূর্ব নানা নতুন রূপ-জটিলতা ও শূন্য কুটিল বিভঙ্গ এবারে দৃষ্টিগোচর হল। অল্পপক্ষে যৌবনের নিষিদ্ধ কোঁতুল চরিতার্থতার চিরন্তন আকাঙ্ক্ষা এক নতুন আশ্রয় পেল এই বিজ্ঞানসমর্থিত দেহ-বিকলন-প্রচেষ্টার মধ্যে। কলে নরনারী-নির্ভর গল্পের দেহে প্রণয়-কল্পনার অশুভাংখ্য বৈচিত্র্য, প্রণয়-প্রবৃত্তির জটিলতা বিশ্লেষণে দুঃসাহসী প্রয়াস, এবং কল্পনাপ্রধান বিষয়-জগতেও বাস্তব দৃষ্টির প্রক্ষেপ-চেষ্টা, সবকিছু মিলে নতুন জীবন-চিন্তার সঙ্গে গল্পের নতুন কাহিনীও রূপকল্পের সম্ভাবনাকে ঘেন সহজেই উৎসারিত করে তুলেছিল।

এখানেও শেষ নয়, দিগন্তব্যাপী স্রোতের দিক্চক্রবালে এক নবীনতর জীবন-আবিষ্কারের উদারুণরাগ আভাসিত হতে পেরেছিল সেদিনের বাঙালি মধ্যবিত্ত চেতনায়। ইংরেজের গড়া নাগরিক আভিহাতি ও ইংরেজি সাহিত্য-দর্শনের স্বপ্নলোকে নির্বাসিত শিক্ষিত মধ্যবিত্ত তরুণের মন এবারে অর্ধ-ও-রাজনৈতিক অবস্থার প্রয়োজন-তাড়নায় বাংলাদেশ-তত্ত্ব বৃহত্তর ভারতেও অশিক্ষিত নিরাপ-লব্ধা-অন্ধ-বিব্রাহে পীড়িত গ্রাম্যণ এবং শ্রমিক মাহুষের সার্বভ্যে এসে পৌছানো। গ্রামের 'লাঙল ও বহু পুত্রবহু-সর্বস্ব চান্দী' এবং কল্যাণ-কুঠির শ্রমিকের জীবন হত্য-আবিকৃত মানব-প্রাণের স্ময়হং জটিল গৈভবের পরিচয় সেদিন চকিত-অভিভূত করে ছাড়া গেল। মাহুষের বহু-কুটিল চিরন্তন ইতিহাসকে,

—চিরন্তন মাঝুরকে খুঁজে পাওয়ার এই নতুন বিশ্ব অবক্ষয়-পীড়িত হতাশা বাঙালির তারুণ্যের অন্তরতলে এক অভিনব উদ্গাদনার স্রষ্টা করেছিল। তাঁদের কদম্ব দরিদ্রতা, লতা নীতিবোধের তাপ-ভারহীন unsophisticated দেহ-মনের নয়তা, নিরাস্তরণ ক্ষুধা-লালসার সর্বদা জড়ানো সহজ স্বতঃস্ফূর্ত মানব স্বভাবের আদিম উদাত্ততা, মধ্যবিস্তর রুচিবোধের সঁচ নিগড়-মুক্ত এই তরুণ শিল্পীদের হাতে জীবন রচনার এক নতুন সম্পদ তুলে দিল।

কলে পরিচিত জীবন-ভূমির ক্রম-অপসারণ, অপ্ৰত্যাশিত পরিত্যক্ত সামাজিক প্রতিবেশে নতুন জীবন-প্রচ্ছদের আবিষ্কার, এবং দেহ-মনের অভ্যন্তর গোপন-লোকে ক্রান্তবশী নতুন মনোবিজ্ঞানের প্রাক্ষিপ দীপ্ত জীবনালোক,—সুগন্ধের এই সাধারণ উপাদান বিভিন্ন শিল্পীর নানামুখী অভিজ্ঞতা ও মনোভঙ্গির আধারে প্রতিকলিত হয়ে বিচিত্র আকারের ছোটগল্পের সৃষ্টি ধরেছে;—বিচিত্র এ'রা যেমন আদিকে, তেমনি জীবন-বাচ্যে। অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্ত মরণশীল মানুষের জীবন তল থেকে আহরণ করে এনেছেন মানব-চেতনার দুর্মর প্রাণ-বাসনাকে,—দেহের পাকে পাকে জটিল মনের মণিশীপ্ত সপিল গত্যকে যে আকর্ষণ উপভোগ করতে চেয়েছে তার বিষামৃতের গসরা নিয়ে। তাতে বসত অবসাদ—উজ্জাসও তত। প্রেমেন্দ্র মিত্রের বস্তু-ভূয়স্ক জীবনায়নে মানবজগতের সেই অভ্যন্তর পাতালপুরীতে প্রবেশের নতুন চাবিকাঠি খুঁজে পাওয়া গেল,—এই নতুন জগতে মানুষ শরীরের বেড়াঙ্কালে কেবল পাক খেয়ে মরে না,—তার চোখে ভোগের অন্ধ মত্ততার চেয়ে বিষেষের বিষদীপ্তি বললে ওঠে, হাতে উত্তত হয়ে ওঠে প্রতিবিধানের,—আত্মরক্ষা ও আত্মপ্রতিষ্ঠার বর্ম-রূপাণ। ‘কেরানী জীবন’-এর অবক্ষয়িত ভিত্তিভূমি বিদীর্ণ করে লাঞ্ছিত মানুষের মিছিল পথে এসে দাঁড়ায় আরো নিচের তলা থেকে। তারানন্দ্রের হাতে বীরভূমের রক্ষ মরময় লাগমাটি কথা বলে ওঠে বেন লোকান্তর মায়ামন্ত্র বলে,—ডোম-বাউরি-সন্ত্যাজদের উদাত্ত আদিম জীবনের শোভাবাহার পাশে পাশে ‘জলসাঘর’, ‘সাড়ে সাত গুড়ার জমিদার’-এর মত গল্প জমে ওঠে,—যার গভীরে সঞ্চিত হয়ে আছে অবক্ষয়িত উচ্চ ও মধ্যবিস্তর জীবন-ঐতিহ্যের পুঞ্জিত দীর্ঘবাস। শৈলজানন্দ বলেন কয়লাকুঠির রূপ-কথা। এমনি আরো নানা সিদ্ধকাম শিল্পী বলেছেন অপরূপ জীবনকথা। অভিজ্ঞতা তার বক্তব্য যেমন বিচিত্র অভিনব—তেমনি নিত্য-নতুন বলার ভঙ্গী আর রসাবেশ,—বোখাও আশা, কোখাও ঠোঁট, কোখাও উদ্দীপনা বা অবসাদ,—আবার কোখাও নিঃস্ব অন্তর-জীবনের বাহরকে কৃত্রিম প্রসাধনের ব্যর্থ প্রলপ। সব বিচ্ছিন্ন মিলে একালের গল্পের গেহে আর প্রাণে এমন অপর বিচিত্রতা, এমন কি এমন স্বাভাবিকতাও,—আধুনিক বাংলা কবিতা মতছে

বুদ্ধদেব বহুর উক্তি^১ প্রতিধ্বনি করে যার পরিচয় দেওয়া যেতে পারে,—“একে বাংলা যেতে পারে বিজ্ঞোহের প্রতিবাদের গল্প^২ সংশয়ের, ক্রান্তির, সঙ্কানের ; আবার এরই মধ্যে প্রকাশ পেয়েছে বিশ্বয়ের আগরণ, জীবনের আনন্দ, বিশ্ববিধানে আত্মবান চিন্তাবৃত্তি।”

বিশ শতকের শুরুতে অবক্ষয়-পীড়িত দুর্ঘর বোবনের আত্মমুক্তির এক অন্তহীন অভিযাত্রকে উপলক্ষ্য করে বাংলা ছোটগল্পের জাব এবং রূপমূর্তিতে সেই বিচিত্রবাদী আধুনিক মজির সন্ধান করব এবারে।

সব কিছু মিলে লক্ষ করব, কেবল জীবনবাচ্যে নয়, বলার ভঙ্গিতেও পুরাপ্রচলিত ছোটগল্পের মৌল সংস্কারকেও এই নতুন মজি প্রায়ই ভেঙ্গে গড়তে চেয়েছে। এবারকার অহুসঙ্কানও তাই নতুন দৃষ্টিকোণের অপেক্ষা করবে নিঃসন্দেহে।

১। বক্তব্য : ‘আধুনিক বাংলা কবিতা’ সম্মেলনের ভূমিকা।

২। বঙ্গ “কবিতা” শব্দের পরিবর্তে “গল্প” শব্দটি বর্তমান লেখকের প্রয়োগ।

ত্রয়োদশ অধ্যায়

দ্বিতীয় পর্বের বাংলা গল্প (১)

কল্লোলের ধারা

১। পূর্বসূত্র

নরেশচন্দ্র সেনগুপ্ত

বাংলা ছোটগল্পের ইতিহাসে মধ্যবিত্ত বাঙালির অবক্ষয়ের ইতিহাসকে আশ্রয় করে নতুন জীবন-প্রতিক্রিয়ার যে রসদ সঞ্চিত হচ্ছিল দিনে দিনে, তার বিধাহীন স্পষ্ট উৎসার চোখে পড়ে ‘কল্লোল’-গোষ্ঠীর সাধনায়। ‘কল্লোল,’ ‘কালিকলম’ ও ‘প্রগতি’ পত্রিকার জিয়ারায় আসলে একই বাসনার ধারা জ্বিশ্রোতা বয়েছিল। পরে প্রবাস থেকে সেই ধারায় কিছু রসের যোগান দিচ্ছেলেন ‘উত্তরা’-র স্বরেশ বন্দ্যোপাধ্যায়। ‘কল্লোলে’র রচনাগ্রবাহকে একটিমাত্র শ্রেণীর নিগড়বদ্ধ করা সহজ নয়। আগের অধ্যায়ে দেখেছি, সমাজ-অর্থনীতি-রাজনীতিগত সর্বময় অবক্ষয়ের সাধারণ প্রেক্ষিতকে কেন্দ্র করে নরনারীর জীবনপথের নানা অনাবিক্ত রহস্য-পথে সন্ধানের আলো ফেলেছে একালের ছোটগল্প। তার মধ্যে ‘কল্লোল’-গোষ্ঠী জনপ্রিয়তা ও জনবিরুদ্ধতার প্রবল ঘূর্ণী বড়ের মুখে এসে পড়লেন প্রধানভাবে যৌন সম্পর্ক-চিহ্নের অতি-কোতূহল ও দুঃসাহসিকতার প্রভাবে। অচিন্ত্যকুমারের প্রথম যৌবনের সৃষ্টি প্রথম গল্প ‘বেদে’-তে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ “মিথুন প্রবৃত্তির পৌনঃপুন্য” লক্ষ্য করেছিলেন।^১ এ-যুগের তরুণ লেখকদের অনেকের রচনায় কেবল পৌনঃপুন্য নয়, মিথুন প্রবৃত্তির মাত্রাভিশারিতা প্রবল আলোড়নের সৃষ্টি করেছিল। ‘কল্লোল’-এর তরুণ লেখকদের চোখে এ পথের শ্রেষ্ঠ দিশারি হয়েছিলেন নরেশচন্দ্র সেনগুপ্ত (১৮৮২-১৯৬৪)। বস্তুত আধুনিক সাহিত্যের রুচিদৈত্তের প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের দরবারে সজনীকান্ত দাস যে নালিশ উপস্থিত করেছিলেন, তার তালিকায় প্রথম নাম ছিল নরেশচন্দ্রের।^২ পরবর্তী শিল্পীদের অনেকে প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষভাবে তাঁর ‘গুরুতা’-ও স্বীকার করেছেন।

কিন্তু অন্তত নরেশচন্দ্রের প্রসঙ্গে স্মরণ রাখতে হবে, বাংলা সাহিত্যে বৌন

১। অচিন্ত্যকুমারকে লেখা রবীন্দ্রনাথের চিঠি (৩১/৩/১৯০৫ সাল) ‘বেদে’ গল্প গ্রন্থের সঙ্গে প্রকাশিত।

২। সজনীকান্তের পত্রের প্রয়োজনীয় অংশ পরে উদ্ধৃত হয়েছে ‘সজনীকান্ত দাসের গল্প’ আলোচনার প্রসঙ্গে।

জটিলতামূলক এই জিজ্ঞাসা একেবারে আকস্মিক আগন্তুক নয়। আগের অধ্যায়ে বলেছি, নরনারীর জীবন-সম্পর্কের রহস্ত-রূপই আদিমকাল থেকে পৃথিবীর সাহিত্যের শ্রেষ্ঠ রসদ যুগিয়ে এসেছে। আর সে সম্পর্কের মূল ভিত্তি জ্ঞাত বা অজ্ঞাত আকারের জৈবিক আকর্ষণ-বিকর্ষণের জটিলতা। সভ্যতা যত এগিয়েছে, নিয়ম-সংযম-শোভনতার বন্ধনে এই সহজ মৌল আকাজ্ঞা বা প্রবৃত্তি তত জটিল রহস্তময় হয়েছে। কলে পরিবর্তমান জীবন-ব্যবস্থায় চির-পুরাতনকে নিত্যানুতন করে আবিষ্কার করতে গিয়ে একই সহজ সত্যের নানা দিকে বিচিত্র সন্ধানী দৃষ্টির আলো বিকিরিত হয়েছে।

অন্তর্গত সভ্যতার স্বভাবই হচ্ছে জীবনের মূল থেকে ‘সহজিয়া’ প্রবণতার উচ্ছেদ সাধন। অতএব নরনারীর যে দেহ-সম্পর্কের বন্ধন ‘প্রাকৃতিক পর্দায়’ থেকেই অনিবার্য সত্যে পরিণত হয়েছে, তাকে নিয়মিত আবৃত অলঙ্কৃত করে প্রকাশ করার দিকেই সভ্যতা,—বিশেষ করে দর্শন ও সাহিত্যের চিরকালের আগ্রহ। তারই কলে পুরুষ-প্রকৃতি তত্ত্ব,—রাধাকৃষ্ণ-লালামৃত, শিব-শক্তি সংজ্ঞা; তারই কলে আদিম-ঈভ্-এর গল্প। তারই পরিণামে প্রেম-ভক্তি-ব্রহ্ম ইত্যাদি নামে প্রণয়-বৃত্তির মহিমাময় বিচিত্র অভিধা! অবশ্যম্ভাবীকৈ অধীকার না করেও অশালীন হতে না দেওয়ার সাধনাতেই সভ্যতার চির প্রসার। একদিকে সেই মৌল স্বপ্নের অস্তলীন রহস্ত দিনে দিনে উদ্ঘাটিত হচ্ছে; আর একদিকে তাকে অশোভন হতে না দেবার প্রয়াস হচ্ছে সংহত, এই দুয়েতে মিলেই আধুনিক সাহিত্যের জটিল সমস্তা।

মানুষের জৈব প্রবৃত্তিকে নিয়মিত করার শ্রেষ্ঠ হাতিয়ার সভ্যতার হাতে দিয়েছে সামাজিক আদর্শবোধ, আর তার বলাধানের প্রয়োজনে উদ্ভূত হয়েছে,—নীতি-চিন্তা, ব্যাবহারিক শাস্ত্র ও ধর্মদর্শনের বিভিন্ন শাস্ত্র। কিন্তু সামাজিক অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে মানুষের জৈবিক আকাজ্ঞাও যখন বিচিত্র জটিল আকার ধরে, তখন পুরাতন নীতিবোধের হাতিয়ার নূতন বাসনার পথরোধ করতে পুরোপুরি সক্ষম হয় না; একদিকে তখন স্ফূট সামাজিক সংঘের অঙ্কুলে প্রণয়-প্রবৃত্তির নিয়মন প্রয়োজন হয়, কখনো-বা দুনিরোধ্য নূতন জীবন-বাসনাকে আশ্রয় দিতে সমাজ তার নৈতিক মূল্যবোধের গণ্ডিকে করে পরিবর্তিত। কিন্তু কোনো একদিক থেকে এই ভারসমতার স্বীকৃতি বতর্কণ প্রতিষ্ঠিত না হতে পারে ততক্ষণই অভিযোগ, আলোড়ন, বিক্ষোভ! ‘কৃষ্ণকাস্তের উইল’-এর বন্ধিমচন্দ্র একলা কচি ও নীতিলজ্ঞানের জগৎ নির্দ্বিত হয়েছিলেন,—আর একদিন ‘চোখের বালি’-‘নষ্টনোড়’-ঘরে-বাইরের রবীন্দ্রনাথকে অপবাদের সম্মুখীন হতে হয়েছিল। শরৎচন্দ্রের তো কথাই নেই! ‘কল্লোল-যুগ’ গ্রন্থে এ-সব বৃত্তির কিছু কিছু অবতারণা করেছেন অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্তও। অন্তর্জও এসব কথা পুনঃপুনঃ উচ্চারিত হয়েছে।

এ-প্রসঙ্গে ত্রায়-অত্রায়ের বিতর্কে রায় দেবার সময় এখনও আসেনি ; সে বিচারের একমাত্র অধিকারী মহাকাল। যথাসময় পর্বস্ত তাঁর সিদ্ধান্তের অপেক্ষা করতে হবে। আমাদের কেবল বক্তব্য, সাহিত্যে সংগতি-অসংগতির বিচার জীবন-প্রয়োজনের মান নিয়ে নির্ধারণ করতে হয় ; সাহিত্যে আসলে জীবন-সম্ভব। জীবনের প্রয়োজনে সব কিছুই সাহিত্যের পংক্তিভুক্ত হতে পারে, অপ্রয়োজনে বা প্রয়োজনের সীমালঙ্ঘনেই কেবল

নরনারীর প্রণয়-সম্পর্কে মধ্যযুগীয় অন্ধ সামাজিক আদর্শের লৌহশৃঙ্খল থেকে মুক্ত করে যথার্থরূপে প্রত্যক্ষ করবার নৈতিক প্রয়োজন-বোধ দেখা দিয়েছিল উনিশ শতকের রেনেসাঁস-এর কাল থেকে। মধুসূদনের ‘বীরাক্ষনা’ থেকে বঙ্কিমের ‘কৃষ্ণকান্তের উইল’ পর্যন্ত সেই প্রয়োজন-বোধের স্বাক্ষতির স্বাক্ষর।* নারীর মধ্যে সমাজ-নিরপেক্ষ ব্যক্তি-স্বাভাব্যের বৃন্তে ব্যক্তি-বাসনার কোরক তখন সবে মুহূর্ত হচ্চে। তারপরে সেই স্বাভাব্যবোধের বিস্তার ও বলিষ্ঠতা সম্পাদিত হয়েছে বাঙালি নারীসমাজে প্রতীচা শিক্ষার প্রসারে। এই অগ্রগতি হুনিয়মিত অবিরতি পেয়েছে ১৮৪১ খ্রীস্টাব্দে বেথুন স্কুলের প্রতিষ্ঠার পর থেকে। সমাজ-শৃঙ্খলমুক্ত নারীর প্রণয়-বাসনার দৃষ্ট রূপ দেখি ‘চোখের বালি’-র বিনোদিনীর প্রাথমিক বিজ্রোহে। তার অশিক্ষিত, মর্যাদাদীপ্ত স্বয়ম্বোধের আর এক জটিল রূপ দেখি ‘নটনৌড়’ গল্পে। এ-সব কথা পূর্ব আলোচনার একাধিক বার বলেছি। বঙ্কিম-রবীন্দ্রনাথের রচনার পেছনে জীবন-প্রয়োজনের সমর্থন ছিল। তবু প্রথমে তাঁরা নীতিশাস্ত্রের জগৎ নিশ্চিত হয়েছিলেন, তার কারণ সমাজের পুরাতন আদর্শ প্রথমে আহত হয়েছিল। পরে মানবিক সহানুভূতির দাবিতে নীতিবোধের গণ্ডিকে সমাজ প্রস্তুত করেছে ; অপরপক্ষে বঙ্কিম-রবীন্দ্রনাথের চেতনায় সমাজ অহুস্ত্রজ্বনের প্রয়াসও ছিল সতর্ক। রোহিণী সেখানে গুলির আঘাতে নিহত, বিনোদিনী পরিণামে কালীবাগিনী, আর ‘নটনৌড়’-এর অমল পলাতক। অতএব প্রবৃত্তি আর সংঘম, ব্যক্তির বাগনা আর সমাজের নিয়ম, ছয়ের মধ্যে তারসমতার রাশিবিদ্যন সেখানে অসম্ভব হয়নি।

নরেশচন্দ্র সেনগুপ্ত বাংলা গল্পের সূত্র ধরলেন ‘নটনৌড়’-এর পর থেকে। তাঁর স্বনামে প্রকাশিত প্রথম গল্প ‘ঠান্দি’।* ‘নটনৌড়’ের গল্প-সমাপ্তি সমাজ-বিশেষ-নিরপেক্ষ বিভক্ত শিল্প-রসিকের মনে পলায়নপরতার যে নালিশ পুঞ্জিত করেছিল, ‘ঠান্দি’ যেন তার গাল্লিক জবাব। চরম মুহূর্তে অমলকে সাতসমুদ্র তের নদীর পারে পাঠিয়ে দিয়ে রবীন্দ্রনাথ ভূপতির

৩। বিদ্যুত আলোচনার জগৎ দ্রষ্টব্য,—ভূদেব চৌধুরা—‘বাংলাসাহিত্যের ইতিকথা’ (২য় পর্বের ৪র্থ সং.)

* ১। দ্রষ্টব্য : জ্যোতিপ্রসাদ বসু (স)—‘গল্পলেখার গল্প’।

ভাঙা ঘরকে ভেঙে চুরমার হয়ে যেতে দেননি;—অন্ততঃ সমাজ-চিন্তার নৈতিক ভিত্তিটুকুকে আগলে রেখেছেন। ‘ঠান্দি’ গল্পে নরেশচন্দ্র ঠান্দির স্বামীর সংসারকে বিচূর্ণ করেছেন,—ঠান্দি বিধবা হয়েছেন, কিন্তু বিধবা হবার আগে নিষ্ঠুর স্থানিষ্ঠ প্রণয়-আকর্ষণ অনুভব করেছেন ‘পিসতুতো দেবর’ শচীকান্তের প্রতি। এমন কি, স্বামীর মৃত্যুর পরেও ঠান্দি অকুণ্ঠ স্বরে শচীকান্তকে বলতে পেরেছেন,—“আমি জানি, তুমি আমার ভালবাস। এমন কি, আমারও মনে হয়েছে যে, শত চেষ্টা সত্ত্বেও আমি যেন তোমাকে সমস্ত প্রাণ-মন দিয়ে ভাল না বেসে, আমার সমস্ত জীবন দিয়ে তোমাকে আকাজক্ষা না করে পারিনি।.....তোমাকে দেখলে আমার লোভ হয়; তুমি আমার কাছে আর এসো না।”

গল্প সেই ‘নষ্টনীড়’-এর। স্বামী স্বপুরুষ-স্বদর্শন, অনেক টাকা তার রোজগার। কাজের ব্যস্ততায় স্বামী জীর কাছ থেকে দূরে সরে গেলেন, আর স্বরস্তর বন্ধ দূর সম্পর্কের দেওর-এর সঙ্গে বৌদির প্রণয়-বন্ধন হয়ে উঠলো নিবিড়। কিন্তু নরেশ সেনগুপ্তের গল্পে রবীন্দ্র-বচনার সে দৃঢ় বন্ধন নেই,—নেই জীবন-বিশ্বাসের সেই পুঙ্খানুপুঙ্খ ক্রমিকতার অমোঘ শক্তি। অমলের চেয়ে শচীকান্ত অনেক হুঃসাহসী :—অনেক বেশি অভিসন্ধিপূর্ণ। এদিক থেকে বরং ‘ঘরেবাইরে’-র সন্দীপ-এর ছায়া পড়েছে তার মধ্যে। আর জীবনের সেই বিচ্যুতির চিত্রাক্ষেপে নরেশচন্দ্র সচেতনভাবে হয়েছেন অসমসাহসী। একদিন দেওর-বৌদিত্তে অনেকক্ষণ ধরে কথাবার্তা হচ্ছিল,—ঠান্দি ডুবেছিল সে কথার নেশায়। কলে সে বলেছে,—“এমন করিয়া কতক্ষণ গেল ব্রিডে পারিলাম না। যখন প্রায় পূরাত হইতেছে, এমন সময় শচীকান্ত বলিল, বৌদি, ষালি কি কথা খাইয়েই আমার রাখবে না কি? খাবার লাও।” আমি লজ্জিত হইয়া একটু হাসিয়া উঠিলাম। দেখিলাম, শচী একাগ্র চিত্তে আমার মুখের দিকে চাহিয়া রহিয়াছে। আমার কান পর্যন্ত লাল হইয়া উঠিল, আমি লজ্জিত নববধূর মত ঈষৎ হাসিয়া চলিয়া গেলাম।

“মিথ্যা কথা কহিব না। শচীর চোখের ভাষা আমি বুঝিয়াছিলাম। তাহাতে আমার রাগ করাই উচিত ছিল; কিন্তু আমি পোড়ারমুখী—তাহার উপর রাগ হইল না, লজ্জা পাইয়া আমি তাহার হৃদয়ের পিপাসা বাড়াইয়া দিলাম, হয়তো বা আশাও দিলাম।”

শচীকান্তের খাবার চাওয়া এবং ঠান্দির উক্তির শেষ অংশের বর্ণনায় এমন একটু অভিনবতা আছে, যাকে অসাধারণ না বলে উপায় নেই। একে অশালীন বলব না, কিন্তু মধ্যস্থিত বাঙালি পরিবার-জীবনের দৃষ্টিতে এই কথোপকথনে এমন একটা কিছু ছিল যাহতে স্পষ্টই মনে হয়, লেখক যেন ইচ্ছা করেই প্রচলিত নীতি ও শালীনতাবোধের

গভী একটুখানি অতিক্রম করে গেলেন। এই গতি-অতিক্রমণের বৌক নরেশচন্দ্রের গল্পকে ভারসম স্তম্ভনের সৌন্দর্য থেকে বঞ্চিত করেছে। স্ত্রীলতার মাত্রা অনতি-লজ্জিত হল, অথচ তার কোনো সংগত কারণের প্রেরণা খুঁজে পাওয়া গেল না গল্পটিতে। চাকর যত ঠান্ডি ও তার স্বামীর মধ্যে বয়সের প্রবল পার্থক্য ছিল না,—স্বামীর কাছ থেকে স্ত্রীর প্রাপ্য ঠান্ডি প্রথম দিন থেকেই পেয়েছিলেন তার সর্বাঙ্গ ও সারা মন ভরে। এর পর চাকরিতে পদোন্নতি উপলক্ষ্য করে স্বামী যখন অনবকাশের ভারে পীড়িত হতে থাকল, তখনই স্ত্রী হঠাৎ উড়ে-এসে জুড়ে-বসা দেওয়ার প্রণয়-আকর্ষণে একেবারে বিনা ভূমিকায় দেহ-মন বিকিয়ে দিল,—এমন অবস্থা সহজেই স্বীকার করা কঠিন হয়।

এই গল্পের পরিণতিতে বাস্তব সম্ভাবনা কিছু ছিল না, এমন কথা বলছি না। স্বামী-স্ত্রীর সচেতন চরিতার্থতা-বোধের অন্তরালে স্ত্রীর অবচেতনায় কোন্ গোপন ক্ষুধা অতৃপ্ত থেকে এমনটি ঘটতে পেরেছিল, সে তথ্য মনোবিকলনের জিজ্ঞাস্য। কিন্তু গল্পের বাধুনিতে এমন ঘটনার অপরিহার্যতা দূরে থাক, সম্ভাব্যতারও কোনো ইঙ্গিত স্পষ্ট নয়। সম্ভেদ নেই, মনস্তাত্ত্বিক তথ্য প্রতিষ্ঠার কোনো বিশেষ দায়িত্ব ছোটগল্পের ওপরে আরোপ করা উচিত নয়। কিন্তু গল্পের জীবন-বাচ্যকে প্রট ও চরিত্রের বর্ণনা-মাধ্যমে স্বাভাবিক করে গড়ে তোলার দায়িত্ব ছোট-গল্পিক অস্বীকার করতে পারেন না। ‘নটুনীড়’-এ রবীন্দ্রনাথ যে দায়িত্ব একান্ত অবহিতচিত্তে পালন করেছেন, ‘ঠান্ডি’ গল্পে নরেশচন্দ্র তা সম্পূর্ণ এড়িয়ে গেছেন। এখানেই গল্পরসের ভারসমতা ক্ষুণ্ণ হয়েছে। গল্পের সংঘট (incident) বর্ণনায় একটা বিশেষ বক্তব্যের ওপর জোর পড়েছে, অথচ গল্পের শরীরে সে বক্তব্য মূর্তি ধরেনি;—না চরিত্র-চিত্রণে, না প্রট-এর ব্যাখ্যানে,—না বর্ণনার বিস্তারিত।

তা হলেও নরনারীর প্রণয় প্রবৃত্তির এই ক্ষীণ স্বাভাবিক্রমণকে অকারণ উগ্রতা বলে অভিহিত করা হয়ত উচিত হবে না। আগের অধ্যায়ে বলেছি, ফ্রেড ও হ্যাভলক এলিস-এর আবিষ্কার সেকালে আমাদের দেশের মাটিতে হঠাৎ এসে পড়ে বহুদের আন্দোলন জাগিয়েছিল। মনে রাখতে হবে, ‘ঠান্ডি’ গল্পের রচনাকাল প্রথম বিশ্বযুদ্ধের সমসাময়িক (১৯১৮)। আমাদের পরিবার-স্বর্গ-লালিত জীবন বাংলাদেশের নীড়ের সীমা ছেড়ে বিশ্বের ঝড়ো আকাশে উড়ে বেড়াবার ক্লেসলাধ্য অধিকার পেয়েছে তখন, এ-যুগে যুরোপের জীবনের সঙ্গে আমাদের আবহমানকালের জীবনযাত্রার তুলনা নূতন করে শুরু হয়েছে,—নূতন দৃষ্টিকোণ থেকে। নরেশ সেনগুপ্তের গল্প-উপন্যাসের প্রসঙ্গে ফ্রেড ও এলিস-এর কথা বিশেষভাবে উল্লিখিত হয়,—অপরোধ-বিজ্ঞান ও যৌনবোধ তাঁর লেখায় হাত মিলিয়েছে। আসল কথা, এই দুই প্রতীচ্য মনীষীর আবিষ্কার মানুষের দেহ-মনোলোকের

তাবনার এক যুগান্তর এনেছিল প্রতীচ্য দেশেও। আর সে-দেশের তুলনায় আমাদের নরনারী-নির্ভর জীবন-সম্পর্কের গভী অনেক সীমিত, অনেক অবসমিত। নূতন জ্ঞানের উল্লসিত আবেগে সেই অবসমনের বন্ধন-সীমাকে অতিক্রম করতে চেয়েছিলেন একালের প্রথম শিল্পিন। আর প্রত্যেক প্রথম অল্পভূতিই তার-সমতাহীন উদ্বেলতায় কম-বেশি অভিক্ষিত,—প্রত্যেক প্রথম প্রাপ্তির গভীরে রয়েছে বাঁধন-ভাঙার আগ্রহাতিশয্য;—শিল্পের প্রথম কথা বলা, নব-প্রণয়িযুগলের প্রথম প্রেমাবিস্তার,—নবদম্পতির প্রথম গোপন মিলন,—সর্বত্রই সীমালঙ্ঘনের বাসনা দুর্মদ নেশার আকার ধরে।

নরেশচন্দ্রের গল্প-উপন্যাসে সেই প্রথম প্রাপ্তির দুঃসাহসী অধীর গতি রয়েছে, কলে তাঁর গল্পের বক্তব্য স্বকল্পিত পরিণতির সৌষ্ঠব আয়ত্ত করতে পারেনি;—বরং বিশেষ বক্তব্যের প্রতি শিল্পীর অতীহা গল্পের প্রটেকে প্রসঙ্গ-বাহুভূত বিস্তৃতির ক্ষেত্রে ছড়িয়ে কেলেছে। দৃষ্টান্ত হিশেবে ‘দ্বিতীয় পক্ষ’ গল্পের কথা বলা যেতে পারে। ‘ঠান্দি’-র মত এর বিষয়বস্তু সমাজ-বিরোধী বৈষম্যবিকতার দাবি করতে পারে না। বরং আমাদের অতি পুরাতন সমাজের চিরপুরাতন প্রথম পক্ষের প্রেম ও দ্বিতীয় পক্ষের বিবাহ-বিষয়ের একটি সার্থক রসগল্প গড়ে তোলার অবকাশ ছিল এর ‘ধীম’-এ। লেখক তার সম্ভাবহারও করেছেন ষাণ্মাসরিমাণে; ভববিভূতি ও রমার বৈবাহিক অনিচ্ছা যেভাবে পরস্পরের বিবাহ-মিলনে পরিণতি পেল, তাতে একটা রস-স্নিগ্ধতার সম্ভাবনা দেখা দিয়েছে। রমার পিতা রামসর্বস্ব চক্রবর্তী ও তদায় দ্বিতীয় পক্ষ রমার জননী নয়নতারার, রোমান্সরসের গল্পে হাসির সরসতার যোগান দিয়েছেন।

কিন্তু কেবলমাত্র বর্ণনার ক্ষেত্রে সুপরিকল্পিত ভারণাম্যের অভাবে গল্পটি জমে উঠতে পারেনি। দ্বিতীয় পক্ষের বিবাহে ভববিভূতির অনিচ্ছা উপলক্ষ্য করে বিবাহ এবং ভালবাসার দৈহিক, মানসিক ও নৈতিক স্বরূপ নির্ণয়ে লেখক যোরগ্যান থেকে এলিস, —সামাজিক নৃতত্ত্ব থেকে অপরাধবিজ্ঞান ও যৌনবোধের জগৎ পর্যন্ত পদস্ফারণ করে কিয়েছেন। “ভালবাসাটাকে আমি বেশ ভাল জিনিস বলেই মনে করি। সেটা হচ্ছে নিম্নত প্রবৃত্তি। সমাজের অভিজ্ঞতা যে গভীরে প্রবৃত্তিকে আবদ্ধ করেছে, তার ভিতর প্রবৃত্তিটা ভালই বলতে হবে।” নামক ভববিভূতির কণ্ঠে ভালবাসার এই যৌনবিজ্ঞান-সম্মত ব্যাখ্যা গল্পের কলকল্পিত পক্ষে অবাস্তব। ভববিভূতির বাড়ির বৈঠকে ‘ঘরে-বাইরে’র প্রণয় ও যৌনতত্ত্বের আলোচনা গল্পের পক্ষে আরো অপ্ৰাসঙ্গিক। তাতে ছোটগল্পের আকার অকারণে ব্যাণ্ড হয়েছে, রসগত পিনাকতাও বিসৃত হয়ে দুর্বল্য তরল হয়ে পড়েছে।

কল কথা, নরেশচন্দ্রের প্রতিভায় সার্থক গল্প রচনার উপযোগী অন্তর্দৃষ্টির অভাব নেই,

—কেবল স্বকল্পিত প্রকাশের অভাবে তা সংহত হতে পারেনি। তবে এমন কথা মনে করলে ভুল হবে যে, বৌদ্ধত্ব প্রকটনের অতি উৎসাহেই এমনটি ঘটেছে। আসলে এ বিষয়ভিত্তিক নরেশচন্দ্রের শিল্প-স্বভাবের মজ্জাগত। নিজের গল্প রচনার প্রকরণ সম্বন্ধে লেখক বলেছেন,—“আমার কোনো গল্পই ঐক্য পুরাণের মিনার্ভার মত বর্মে-চর্মে পূর্ণাঙ্গ হয়ে আমার মনে আকারিত হয় না। একটা ছোট ঘটনা বা অবস্থার কথা আমার মাথায় এসে তা লতাপল্লবিত হয়ে উঠে ক্রমে লেখবার যোগ্য আকার ধারণ করে। এই যে লতা-পল্লব, তাও প্রায় মনে মনে ধ্যান করে জন্মানা, জন্মান বৈশিষ্ট্য তাগ কলমের ডগায়। গোড়ার কথাটা মনের ভিতর আকারিত হলেই আমি কলম নিয়ে বসি, তারপর কলম চলতে চলতে কথা, চিত্র ও চরিত্র আমার মাথার চারপাশে ভিড় করে এসে কলমের মুখে আত্মপ্রকাশ করে ফেলে।”^১ অর্থাৎ, নরেশচন্দ্রের লেখা কোনো দিক থেকেই পুরাকল্পিত নয়,—তার কলে তাঁর গল্পে কোন স্থায়ী পরিকল্পনাই অনুপস্থিত। ভাষাপ্রয়োগও কলমের মুখের সহজ গতির ওপরে তাঁর নির্ভর; তাই গল্পের কোথাও কোনো আবহ, কোনো স্বর, এমন কি বিশেষিত ভাষাপর্বের কোনো ব্যঞ্জননা নেই। ভাষাও নিত্যন্ত গদ্যায়ত (prosaic)। চরিত্রায়ণ ও বিব্রাসে পূর্ণাঙ্গতার দৃষ্টান্তসূচী চোখে পড়ে; কিন্তু পরিকল্পনাহীন অতি-বিস্তার তাকে জমাট হতে দেয়ান। ‘পাগল’, ‘কাঁটার ফুল’ এবং ‘রা’ গল্প তিনটি ‘ঠান্দি’ বা ‘দ্বিতীয় পক্ষ’-এর বহু আগে রচিত হয়েছিল;—ঐসব গল্পে শিল্পার স্বভাবসিদ্ধ বৌদ্ধ-চিন্তার প্রসার নেই। শেষোক্ত দুটি গল্পে শরৎ-গল্পের প্রভাব রয়েছে। আর ‘পাগল’ গল্পটি সবদিক থেকেই একটি আদর্শ জীবনের কাহিনী। মণিলাল বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘স্বপ্নসিদ্ধা’ উপন্যাসের কথা মনে পড়ে। কিন্তু ঐসব গল্পও ছোটগল্পের প্রয়োজন-সীমাকে ছাড়িয়ে অতি-বিস্তারিত হয়ে পড়েছে,—কোনো বিশেষিত উদ্দেশ্যের উগ্রতার কলে নয়,—গল্প রচনার শিল্পার ‘সহজিয়া’ স্বভাবের দরুন। পরবর্তী কালে লেখা ‘দত্তগিন্নী’ বা ‘বোম্বাই’-র মত গল্পে নীতিহীন জীবন-যাপনের বর্ণনায় লেখক দুঃসাহসিকতার সুদূর সীমার গিয়ে পৌঁছেছেন। কিন্তু ঐসব গল্পে বৌদ্ধ-চিত্রণ যদি অশালীনও হয়, তবু অপ্রাসঙ্গিক নয়। গল্পের শরীরে সকল ঘটনা-দৃষ্টান্তের সামঞ্জস্য বিধায়ক প্রভুতি রয়েছে। অথচ গল্পগুলি তবু সকল ছোটগল্পের আকার ধরেনি। হয়ত তার আরো একটা কারণ, সহজ বর্ণনার মাধ্যমে উপন্যাসের বিস্তারকে আবদ্ধ করার দিকেই লেখকের বৌদ্ধ ছিল বেশি। কলে তাঁর গল্পগুলোও আসলে ছোট উপন্যাসের (novelette) সম্ভাবনা নিয়ে দেখা দিয়েছে। কলকথা, ছোটগল্পিক নরেশচন্দ্র ঔপন্যাসিক বা নাট্যকার নরেশচন্দ্রের সমতুল নন, এমন কথা অস্বীকার করার উপায় নেই।

এঁর গল্প সংকলনের মধ্যে রয়েছে,—‘দ্বিতীয় পক্ষ’ (১৩২৬), ‘অগ্নি সংস্কার’ (১৩২৭)
‘গ্রামের কথা’ (১৩৩১) ইত্যাদি ।

(খ) মণীন্দ্রলাল বসু

মণীন্দ্রলাল বসু (১৮১৭) নানা শৃঙ্গে ‘কল্লোল’-চেতনার স্বার্থ পূর্বসূরী ।
‘অচিন্ত্যকুমার লিখেছেন, “সে সব দিনে দুজন লেখক আমাদের অভিভূত করেছিল,—গল্প-
উপন্যাসে মণীন্দ্রলাল বসু আর কবিতায় স্বধীরকুমার চৌধুরী।”^৩ এ-অভিভূতি গোকুল-
অচিন্ত্য-বৃন্দেব প্রভৃতি শ্রেষ্ঠ ‘কল্লোল’-শিল্পীদের চেতনার গভীরতা পার হয়ে তাঁদের সৃষ্টির
ক্ষেত্রেও গদ্য-সংকার করেছিল । শুধু তাই নয়, ‘কোর আর্টস ক্লাব’ গড়েছিলেন দীনেশ-
গোকুল-সুনীতিবালা^৪ ও মণীন্দ্রলাল মিলে । এই ‘কোর আর্টস ক্লাব’ ভেঙে যেতেই তার
স্বপ্ন রূপ নিল ‘কল্লোল’-এ দীনেশ-গোকুলের অক্লান্ত সাধনায় । এদিক থেকে ‘কোর
আর্টস ক্লাব’-এর অহুতাশনা ‘কল্লোল’-কল্পনার জগৎকুমির খাত্তী ; সেই নৌহারিকা এখানে
প্রাণবান্ শিল্প । এদিক থেকেও মণীন্দ্রলালের শিল্প-ভাবনা ‘কল্লোল’-দ্বারার অগ্রজ ।

সেদিনের আধুনিক গল্প-সাহিত্যের দরবারে মণীন্দ্রলালের শ্রেষ্ঠ প্রতিষ্ঠার প্রধান কারণ
ছিল একটি । বাংলা সাহিত্যের আসরে ঘুরোপের জীবনকে ধারা স্বীকৃতি দিয়েছেন, ইনি
সেই ব্লগ সংখ্যক শিল্পীদের একজন । ‘রমলা’ উপন্যাস এদিক থেকে চাকল্যের সৃষ্টি
করেছিল ; এটি ১৩২১ বাংলা সালের ‘প্রবাসী’ পত্রিকায় প্রথম প্রকাশিত হতে আরম্ভ
করে । তার আগে থেকেই বাংলা ছোটগল্পের জগতে লেখকের মর্যাদাপূর্ণ স্বীকৃতি
অবিসংবাদিত হয়েছিল ১৩২৭ সাল থেকে কয়েক বছর ধরে ‘প্রবাসী’তে প্রকাশিত
 তাঁর গল্পগুলোর কল্যাণে । কিন্তু সে-সব লেখার যে মূল্যায়ন আজ সাধারণভাবে স্বাধিক
পেয়েছে, মণীন্দ্রলালের ছোটগল্প-কৃতির পূর্ণ পরিচয় তাতে প্রকাশিত হয়নি বলেই মনে হয় ।

একদিক থেকে বিশ শতকের বিচিত্র-জটিল বাঙালি মধ্যবিত্ত বুদ্ধিজীবী সমাজের একটা
বিশেষ অংশের নিঃসংশয় প্রতিনিধিত্ব তিনি দাবি করতে পারেন । “বেদ হইতে নীটসে,
কালিদাস হইতে শেলী, গভিরে বাৎসায়ন হইতে ব্রহ্মেড্ সবই”^৫ তিনি গভীর নিষ্ঠার
সঙ্গে অধ্যয়ন করেছিলেন । তাঁর মন জেগেছিল সেই পুস্তক-বৃত্তি জ্ঞান-সাগরের তীরে ।
অন্তপক্ষে দেশ-বিদেশের কোনো জীবনেরই কোনো বিশেষ বস্তুকুমির সঙ্গে তাঁর
অভিজ্ঞতার প্রত্যক্ষ অম্বয় ঘটেনি । অর্থাৎ ব্যক্তি হিসেবে মণীন্দ্রলাল বিশ শতকের
শহরে মধ্যবিত্তের পরীষদভূক্ত ; গ্রাম ও মকঃস্থল বাংলার অপার বিস্তারিত দেশী জীবনের

৩। অচিন্ত্যকুমার লেন্ডগুড—‘কল্লোলমুগ’ ।

৪। অ. ভদেব ।

কোনো অব্যবহিত বাস্তব জ্ঞান তাঁর শিল্পি-জগৎকে পরিপূর্ণ করতে পারেনি। বাসিগঞ্জের অভিজ্ঞাত বাঙালি পল্লীর অভূমি-সম্ভব রুচিস্থ মন ও বিদগ্ধ স্নিগ্ধ মনন নিয়ে জীবনের এক স্বপ্নাবিষ্ট রূপ এঁকেছেন শিল্পী; যাকে ‘অবাস্তব রোমাণ্টিক’ বলে একই ‘আধুনিক’দের দল পরবর্তী কালে পংক্তি-চ্যুত করতে চেয়েছেন। আগলে মরণ রাখতে হবে, মণীন্দ্রলালের রোমাণ্টিকতা কোনো উন্নাসিক অভিজ্ঞাত্যবোধের ফল নয়। অভিজ্ঞতার প্রত্যক্ষ অন্বেষে কোনো বিশেষ বাস্তব পটভূমির সঙ্গে তিনি যুক্ত ছিলেন না সত্য, কিন্তু সেকালের মধ্যবিত্ত জীবনের অর্থ নৈতিক অবক্ষয় ও নৈতিক আদর্শ-বৃদ্ধির অবসাদ সম্বন্ধে একনিষ্ঠ সচেতনতার অভাব তাঁর মধ্যে কোনোকালে ঘটেনি। বরং সেই বিনষ্টির পীড়া ব্যক্তি এবং শিল্পীর অন্তরকে গোপনে গোপনে যন্ত্রণার্ত করেছে। অনেক পুঁথি-পড়া জ্ঞান ও শৃঙ্খল-সুযোজিত রুচির বৈদগ্ধ্য নিয়ে মণীন্দ্রলাল সেই যন্ত্রণা-যুক্তির স্বপ্ন দেখেছেন।

১৩৫১ বাংলা সালে ‘পরিকল্পনা’ নামে একটি কবিতা, গল্প ও প্রবন্ধের সংকলন তিনি প্রকাশ করেছিলেন। স্মৃতিপক্ষে গ্রন্থ-পরিচয় দেওয়া হয়েছে “সমস্তা ও সংকল্পের কথা।” তাতে ‘হলায়ুধের ভায়েরি’ নামে একটি গল্প লিখেছিলেন মণীন্দ্রলাল নিজে। তার শেষ ছত্রটিতে রয়েছে হলায়ুধের দৃঢ় উলার প্রতিশ্রুতি,—“ভাঙনের দুর্দিনে জয়েছি বলে দুঃখ নেই, নতুন যুগকে গড়ে তোলবার, নতুন কালের স্বর্ণবার উদ্ঘাটন করবার আনন্দ আমাদেরই।”

গল্পের পটভূমি গল্প রচনার সমকালীন, ১৯৪৪-৪৫ খ্রিস্টাব্দ। গান্ধীজি কারামুক্ত, দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের আগুন নিশ্চিহ্ন-প্রায়। তাহলেও বাংলা ও ভারতের অর্থনীতি-রাজনীতির ভবিষ্যৎ অন্ধকারে আচ্ছন্ন। বিপ্লবের আগুন জ্বালাতে গিয়ে হলায়ুধ নিজে সে-আগুনে পুড়েছিল; দীর্ঘদিনের নিষাতিত জীবনের অবসানে প্রাণান্তকর রক্ত দেহে সজ্জা মুক্তি পেয়েছে। ছোটবোনের চোখে নবীন উৎসাহ; নবতর সংশয়ে আচ্ছন্ন তার অবচেতন। দাদার অগ্নিব্রতে কণাও একদিন সজ্জা নিতে চেয়েছিল;—সজ্জা মিলেছিল আরো তিনটি তরুণের। তাদের একজন যুদ্ধের বাজারে প্রচুর অর্থ উপার্জন করে তরুণী কণার বিন্ধন স্থগিত করেছে। আর একজন যুরোপের আকাশে যুদ্ধ-বিমান চালিয়ে তার মনে নতুন বাসনার আকাশকে উজ্জ্বল করে তোলে। আরো একজন ভারত সরকারের নিগড় ভাঙতে নিজেই জেলের শেকলে বাঁধা। কণার মনে তার জন্তে পরোক্ষ কল্পনা। চারিদিকে জীবনের তার ছিঁড়ে আছে, হলায়ুধের প্রিয়। আজ কমুনিজম-প্রিয়। এমন দিনে তার শিল্পীর হাতের এশ্রাজের হেঁড়া তার কিছুতে জোড় লাগে না। এই রক্তহীন নৈরাশ্র-মৃত্যুর অন্ধকারে হলায়ুধের সর্বশেষ প্রতিশ্রুতি,—“.. নতুন কালের স্বর্ণবার উদ্ঘাটন করবার আনন্দ আমাদেরই।”

মনে হয়, এ-বাণী বুঝি যশীন্দ্রলালের শিল্পি-আশ্চর্য—“ভাঙনের দুদিনে জন্মেও নতুন যুগকে গড়ে তুলবার”। স্বপ্ন দেখেছেন যিনি নিজের বিশ্ব-কৃতি চিন্তের উত্তাপকে কবিতার রক্তমাংসে রাঙিয়ে। বহু দূরায়িত হলেও জীবনানন্দের কবিতা মনে পড়ে :—

“মাটি পৃথিবীর টানে মানবজন্মের ঘরে কখন এসেছি,
না এলেই ভাল হত অমৃতব করে ;
এসে যে গভীরতর লাভ হলো সে-সব বুঝিছি
শিশির শরীর ছুঁয়ে সমুজ্জল ভোরে ;
দেখেছি যা হলো হবে মাহুঘের যা হবার নয়—
শাখত রাজির বৃকে সকলি অনন্ত সুখোদয়।” [‘সুচেতনা’]

যশীন্দ্রলালের শিল্পি-জীবনেও অনেকটা যেন সেই আকাঙ্ক্ষা,—যদিও অনেক ক্ষিকে। সেই আকাঙ্ক্ষার চরিতার্থতা কামনা করে ‘লক্ষিণ পাড়ার’ অভিযাত্রা জীবন-সীমার বাঁধা রাখেননি তিনি তাঁর গল্পকে। ‘প্রবাসী’ পত্রিকায় ১৩২৭ সালে প্রকাশিত তিনটি গল্পের প্রথম গল্প ‘মা’।^{*} মধ্যবিস্তৃত জীবনে আর্থিক অবক্ষয়ের পরিণামে মহত্তম আদর্শচেতনারও বিনষ্টির এক রূক্ষ ঐতিক্যিক রূপ এঁকেছেন শিল্পী এই গল্পে :—দরিদ্রের মেয়ে বিভা, বিয়ে হয়েছে কলকাতা থেকে অনেক দূরে আরো এক দরিদ্রের ঘরে। “সেখানে? শাওলা-পরার স্থখ ও নাই, আমি-সেবারও স্থখ নাই। স্বামী দূরে বিদেশে অল্প মাইনের কাজ করেন, স্ত্রীকে লইয়া যাইতে চান না, বছরে একবার কি দুইবার আসেন।”

এমন অবস্থাতেও, “দুইটি পুত্রসন্তান নষ্ট হইবার পর স্নাতস্নাতে অন্ধকার আঁতুড় ঘর উজ্জল করিয়া যখন একটি ভাবস্ত মেয়ে জন্মাইল, বিভা হাতে স্বর্গ পাইল ;” আঁতুড়ের একমাগ ঘরে বিভা মেয়ের ভগ্নে চরিতার্থতম জীবনের কল্যাণস্বপ্ন দেখল। আঁতুড় উঠতেই প্রাণান্ত কাজের চাপে স্বপ্নের অবিরলতা-বারিষত হয়। কিন্তু বিভা ভ্রুধামে না,—তার কাজকে উ-সাহিত্যে, স্তরায়িত করে তোলে কল্পার অন্তিম, —কল্পার গিতা তখন স্বপ্ন মাইনে উপার্জন করতে আসামের বহু দূর চা-বাগানে। কয়মাস মধ্যে মেয়ের দেহে দুর্লভ ব্যাধির পদসংস্পর্শ ঘটেছে থাকে। ক্রমে তা স্পষ্ট হয়ে উঠে। পাশের বাড়ির সখীর ডাক্তার-স্বামী বিনা পরসায় চিকিৎসা করেন। কিন্তু বহুমূল্য ঔষধের খরচ বোগানোও পরিব পরিবারের অসাধ্য হয়,—গরিবের মেয়ের চিকিৎসার খটা দেখে লাভি বিরক্ত ; ক্রমশঃ চিকিৎসা বন্ধ হয়, ক্রীণ হতে হতে দুমাসের মেয়েটি ঝরে পড়ে মৃত্যুর কোলে।

বিভা তখন উন্মাদিনী প্রায়। পাশের বাড়ির সখীর একটি শিশু-পুত্র আছে,—মাতৃ-

ক্লেশের ছুঁনিবার ক্ষুধায় তাকে বুক ধরতে ছুটে যায়। অন্তরাল থেকে কানে আসে ডাক্তার বলছেন তাঁর স্ত্রীকে,—বিভার মেয়েরই মৃত্যুপ্রসঙ্গে,—“কি করবে, ওসব ভগবানের নিয়ম, বাপ করে পাপ আর ছেলেমেয়েরা অমন ভুগে মরে।”

সেই দিন থেকে বিভা গ্রাম উন্মাদিনী ;—সেই দিন থেকে তার কিট্-এর অস্থব্ধ। মেয়ের মৃত্যুসংবাদ পেয়ে বিদেশ থেকে স্বামী কয়েকমাস ধরে স্ত্রীর সঙ্গে পত্রালাপ বন্ধ করেন। তারপর বাড়ি এলেন আবার বছর দেড়েক পরে। প্রথম রাত্রে ভয়-চকিতা বিভা শাউড়ির বিছানায় গিয়ে শুল,—স্বামীর কাছে যাবার আতঙ্কে তার বিহ্বল মুখে কিট্-এর আশংকা রেখাযিত হয়ে ওঠে। কিন্তু সেই রাত্রিশেষেই উঠে যায় স্বামীর বিছানায়। বিচিত্র ঘটনার অভিঘাতে কখন কিট্ হয়ে পড়ে, কখন কিট্ ভেঙে ঘুমিয়ে পড়ে কিছুই প্রথম রাত্রে সে জানতে পারেনি,—যেমন পারেননি হৃৎনিয়ন্ত্রিত পতিদেবতা।

তারপর,—“স্বামী আবার কাজে চা-বাগানে চলিয়া গিয়াছেন। হয়ত দুই বছর পরে আসিবেন। বিভা রোজ তুলসী তলায় সন্ধ্যা প্রদীপ দিয়া প্রণাম করিয়া বলে, ‘ঠাকুর, এবার বেন আমার একটি মরা ছেলে হয়’।”

গল্পের সমাপ্তি মৃত মাহুকের আঁত কন্ডালের দেহ ঘিরে প্রবৃত্তিপত্তর এক আদিম ক্রীড়া-রূপকে যেন আশ্চর্য এপিক গাঢ়তায়,—অনবত্ত এক ট্রাজেডির আকারে কালো-পাথরের মত জমাট করে তুলেছে, অধচ শিল্পীর ভাষা-ভঙ্গী আগন্তু রোমাঞ্চ-লিরিকের মায়া-স্বরভিত। এ-গাঢ়তা শিল্পি-প্রাণের,—নিজের কচিৎস্বপ্ন আত্মটিকে যেন মধ্যবিত্ত অবক্ষয়ের ট্রাজিক মূর্তি-রূপ দিয়েছেন তিনি।

ঐ একই বছরের মাঘ সংখ্যা ‘প্রবাসী’তে সেই মধ্যবিত্ত অবক্ষয়েরই আর এক ছবি আঁকা হয়েছে ‘স্বকান্ত’ গল্পে ;—এবার আর অর্থ-এপিক নয়, পুরো লিরিক। বিশ্ব-বিখ্যাত কৃত্তী ছাত্র স্বকান্ত,—রসায়নের গবেষণায় দুটি একটি প্রবন্ধ লিখে প্রতীচ্য পৃথিবীরও শ্রদ্ধা আর বিশ্বয় আকর্ষণ করেছিল। তরসা ছিল, “যদি কাজ করতে পারতুম, হয়ত দুই একটি জিনিস বার করতে পারতুম যা কোনো দেশের কোনো বৈজ্ঞানিক ভাবেন নি।” ইয়া, সব পথেরই সম্ভাবন হবে, তবু আমি হয়ত অনেক আগে এ জগৎকে পথের খোঁজটা দিতে পারতুম।”

কিন্তু স্বকান্তের ‘সব চুকে-বুকে গেছে’ ;—দুরন্ত গ্যালাপিগ খাইসিস্-এ মৃত্যু বরণ করতে এসেছে বৈজ্ঞানিকের নিঃসঙ্গ জীবনে। মার কাছে পাওয়া এই মৃত্যুর উত্তরাধিকার ;—তিনিও গিয়েছিলেন ক্ষয়রোগে। মৃত্যুর আগে নিঃসঙ্গ বিদেশ-বাসের ক্রটিবৈলী হয়ে এল বাগাবদ্ধ সতর্কতা। তার বাবা, ভাই, বোন,—সবাই ‘দ্বিগমিণি’ বৈজ্ঞিক। সতর্কতার ছোট বোন উষা এই দ্বিগমিণি। সতর্কতার অহুরোধে উষা গান শোনাতে আসে মৃত্যুপথের

বাক্স স্বকান্তকে। গানের সঙ্গে, গানের গভীরে আরো হস্তত কিছু ছিল,—আশ্চর্য হয়ে বান ভক্তারও—এমন মারাত্মক গ্যালপিং থাইসিসও মিরাকুল্-এর মতসেই আসে প্রায়! কিন্তু কার্ণিকারণের প্রভাবে তা স্থায়ী হতে পারে না। স্বকান্ত আবার রোগভর্য হতে থাকে। আরো পরে সতীশেরা চলে যায় হুর্দিনের স্বাস্থ্যনিবাসের বাসা ছেড়ে। স্বকান্ত পড়ে পড়ে মৃত্যুর মুখে এগিয়ে চলে।

প্রতিবেশিনীর অন্তর্ধান-পটে আজ তার স্পষ্ট মনে হয়,—“তাকে যে আমার ভাল লাগছিল, সেইটেই ভালবাসা।”

আরো ক’দিন পরে স্বকান্ত তার ডায়েরিতে লেখে, “উষা, সত্যিই সে আমার জীবনে অরুণ-বরণা উষার মত এসেছিল, উষার স্বপ্ন শেষ হল। পাঁচ অঙ্কে জীবনের অভিনয় শেষ হয়ে মৃত্যুর যবনিকা পড়ে। এই পাঁচ অঙ্কে নারী পাঁচরূপে আসে। মাতা হয়ে সে আপন রেহকোলে জন্ম দেয়, বোন হয়ে সে ছেলেবেলায় খেলা করে, প্রিয়া হয়ে সে যৌবনে মন তুলে ঘর বাঁধায়, কন্যা হয়ে সে কোলে বাঁধিয়ে পড়ে, বার্থক্যে পৌজী হয়ে সে জীর্ণ জীবনতরীটার ছিন্নপ্রায় দড়ি পৃথিবীর দিকে টেনে ধরে থাকে।”

স্বকান্তের জীবনে প্রথম দুই অঙ্ক অনভিনীত,—শৈশবে মা মারা গিয়েছিলেন, বোন ছিল না মোটেও;—তৃতীয় অঙ্কে জীবন-নাট্যের অকালসমাপ্তির ক্রান্তি লগ্নে উষা এসেছিল জীবন-বাসনার পাদপীঠে লক্ষ্মীর কল্যাণী মূর্তি রং,—একধারে মাতা-বোন-প্রিয়ার সমবেত মূর্তি নিয়ে। উষার গার্হস্থ্য, উষার লালিত্য,—স্বকান্তের প্রতিভার অনির্বচনীয় অনুকম্পার ছবি বর্ণাঢ্য কল্পনার মধুরিমায় একেছেন শিল্পী। মনে হয় উষা যেন মূর্তিমতী রোমাঞ্চ। তাহলেও উষার কল্পনা সেকালের জীর্ণ মধ্যবিত্ত জীবনেও বস্ত-ভূমিহীন আকাশকুহুম নয়। বরং উষার মত নারীচরিত্রকে আশ্রয় করে শিল্পী তাঁর মনের গোপন আকাঙ্ক্ষাকে মূর্তি দিতে চেয়েছেন,—‘ভাঙনের হুর্দিনে জন্মেও’, জীবনের স্বর্ণকান্ত রূপ স্বাক্ষর কামনাকে করেছেন চরিতার্থ।

এখানেও মনীন্দ্রলালের জীবন-চিন্তার যেন এক অভিনব বিশিষ্টতা চোখে পড়ে। আলোচ্যকালের বাঙালি-জীবনের অবক্ষয়ের মূলে ছিল দেখেছি আধিভৌতিক দৈন্তের কালিয়া। কিন্তু মধ্যবিত্ত বাঙালি কখনো কেবল শরীর নিয়ে বাঁচেনি;—দেহের গভীরে নিহিত প্রাণের সজীব দীপ্তিই ছিল তার জীবনের প্রেষ্ঠ গৌরব। সে দীপ্তি কেবল সচ্ছল আর্থিক জীবন থেকে বিচ্ছুরিত হয়নি,—সে ছিল তার মন ও মননের কচি-স্থিত ঔল্কাধের এক মধুময় লান। নারীর স্বপ্নের পাজ্রে সে অমৃতের অনেকখানি সঞ্চিত হয়েছিল; জীবনের বিভিন্ন পর্যায়ে পঙ্কাজ বিবর্তনে পাঁচটি পৃথকরূপে ঘটেছে তার সার্থক প্রকাশ। নারীর মধ্য অবক্ষরিত বাঙালি মধ্যবিত্তের শেষ জীবনামৃতের এক প্রাণোচ্ছল রূপ

এঁকেছেন মণীন্দ্রলাল। এদিক থেকে তাঁর আঁকা নারী-চরিত্রে শরৎ-ভাবনার আংশিক সাধার্য লক্ষিত হয়। শরৎচন্দ্রের নারী চিরন্তনো ধাতী, জননীরূপা; প্রিয়া হলেও সে প্রেমিকা হতে পারে না। সাবিজী-রাজলক্ষীর প্রসঙ্গে যেমন, বিজয়ার পক্ষেও একথা সমান সত্য। মণীন্দ্রলালের নারী-চরিত্রে প্রিয়ার—ধাতীর কল্যাণ-সিদ্ধ রূপ রয়েছে,—সেই সঙ্গেই সে প্রেমিকাও। একাধারে কল্যাণী আর মোহিনী। উবার কল্যাণ-সিদ্ধ মূর্তি জীবনের বিলীর্ণ উপাঙ্গে স্বকান্তকে শেষবারের মত মুগ্ধ করেছিল। নারীর এই মোহ-মজলময় নিগূঢ় রূপের রচনার মণীন্দ্রলাল কবির ভূমিকা নিয়েছেন।

প্রথম চৌধুরীর গল্পগুচ্ছ ‘Eternal She’-র চিরসন্ধানী। অচিন্ত্যকুমারের ‘বেদে’-ও বিশ্বব্যাপী নারীমনের বিচিত্র গহনে পথ-হারিয়ে পথ খোঁজার ব্রত নিয়েছিল। নারীর কাছে সেকালের অবদমিত জাতি মধ্যবিত্ত জীবনের অনন্ত দাবি,—অপার পিপাসার ব্যাভুত। ‘জন্ম-জন্মান্তর’ গল্পে মণীন্দ্রলাল সেই যুগ-বাগনার সাংকেতিক মূর্তি এঁকেছেন। ঘরের পাশের বেলাকে ফেলে তরুণ বিশ্বপরিভ্রমায় বেরিয়ে পড়ে। কারণ ‘পৃথিবীর দেশে দেশে জাতিতে জাতিতে নারীর বিশ্বরূপ লেখবার জন্য উল্লসিত’ সে। সে উল্লাস পারস্ত থেকে স্পেন, জাপান থেকে প্যারিসে তাকে ছুটিয়ে কিরছে সোনালি বৌবনের দীর্ঘ একুশটি বছর। কিন্তু বারে বারেই নেশা-শেষের মাতালের মত অন্ধরে সে পীড়িত হয়েছে,—অতৃপ্তির পিপাসা থেকেই অনিবার্ণ। তারপর সমাগত শ্রোতৃত্বের নিরাশ দেহ-মন নিয়ে দেশে ফিরছিল তরুণ। জাহাজে স্বপ্ন দেখল রূপকথার। সাতসমুদ্র ভেরনদীর বড়বজ্রা পেরিয়ে দূরদেশী রাজপুত্র গিয়েছিল পদ্মাবতী রাজকন্যার জন্যে প্রেমপদ্ম আনতে। অনেক দুঃখরাজির অবসানে কীরসমুদ্রের সীমা পেরিয়ে অমৃত-সমুদ্রে পদ্মবনের কাছে গিয়ে যখন পৌঁছলো, পদ্ম থেকে বেরিয়ে এল এক অপরূপা নারী। বললে, “যে পদ্মের অন্তে তুমি জগৎ ঘুরে বেড়ালে, সে পদ্ম দেখ তোমার বুকেই ফুটে রয়েছে।”

রাজপুত্র তরুণ নিজের বৃক্কর গহনে পদ্মাসনে দেখতে গেলে প্রথম প্রেমসী বেলাকে,—তারপরেই মনে হল “সকল প্রেমের মাঝারে” যেন সেই এককেই ভালবেসেছে “শতরূপে শতবার, জনমে জনমে যুগে যুগে অনিবার।” এই জন্মান্তরীণ প্রণয়-রহস্তের ইতিকথা রচনা করতে বসে এই শিল্পীও মরণ্যান থেকে হাতলক্ এলিস-ক্রয়েডের জগতে অবাধ বিচরণ করেছেন,—বর্বরযুগ থেকে বিশ শতকের সত্য মানুষ্যের নারী-রহস্ত-জিজ্ঞাসার অভ্যাস্ত পারাবারে। কিন্তু প্রতিপদে কথা তাঁর হাতে বাঁধীর হ্র হয়ে বেজেছে, বচনের মধ্যে সংকেতিত হয়েছে অনির্বচনীয়। পদ্মাবতী রাজকন্যা তার পদ্মগন্ধে-তরা দেহের কোলে সেতার রেখে বাজাচ্ছিল পদ্মের মৃণালের মত কোমল হাত দিয়ে। সেতারের ঝংকারে দূরদেশী রাজপুত্রের কালো বোড়া ধমকে দাঁড়ালো। রাজপুত্র চেয়ে দেখলেন,—

“পদ্মের মত সুন্দরী রাজকন্যা সাগরের মত নীল শাড়ির উপর গোলাপের মত রাঙা ওড়না জড়িয়ে চাঁপার কলির মত মোহন আঙুলে সোনার নৃত্যর মত সেতারের তারগুলিতে বন্ধার তুলেছেন, হাতে পান্নার চুড়ি নীলার আংটি ঝিকমিক করছে।”

এখানেই মণীন্দ্রলালের বিরুদ্ধে রোমাটিকতার নালিশ! কেবল এই রূপকথার গল্পে নয়, তাঁর বাস্তব গল্পেও বৈচিত্র্যময় নারীর জীবনাক্ষেপে অষ্টধাতুর অমূল্য পাদপীঠ রচনা করেছেন শিল্পী—অথচ মধ্যবিত্ত জীবনের চারদিকে তখন কেবলই তো অর্গতার জরাতার পুঞ্জিত হয়েছিল। কিন্তু জীবনের ভাঙাঘাটে প্রাণের স্বর সপ্তমে চড়িয়ে যে নারী মনের গহনে সোনার ফুলঝুরি খেলে, তাকে রিক্ত করে ছেড়ে দেবেন কী করে! তাই বাস্তবতার কূল না ভেঙেও মনের বাসনাকে রূপ দিতে শিল্পী বালিগঞ্জের উচ্চমধ্যবিত্ত সমাজের আশ্রয় নিয়েছেন। কিন্তু এ-সব গল্পেরও অধিকাংশ ক্ষেত্রে ইঙ্গ-বঙ্গ জীবন-যাত্রার কুজ্রিয়তা নেই, বরং মা-বাবা আত্মীয়-পরিজন নিয়ে প্রাণ-প্রাচুর্যের চাঁদের হাট বসে গিয়েছিল যেন। ‘দাঁজিলিং’-এ শকুন্তলার মধ্যে দাক্ষিণ্যময়ী অন্নপূর্ণার মোহিনীরূপ এঁকেছেন শিল্পী। কিন্তু, মণীন্দ্রলালের কবি-আত্মার আকাজক্ষা সৌন্দর্যের অবিচ্ছিন্ন সোনালি মূর্তি রচনা, অথচ তাঁর ব্যক্তিত্বের গভীরে রয়েছে সেকালের মধ্যবিত্ত জীবনের অনিশেষ অতৃপ্তির বিষাদ; কলে স্বপ্নের মধোও স্বপ্নভঙ্গের ব্যথা-বেদনা ছড়িয়ে থেকেছে তাঁর গল্পগুলিতে। শকুন্তলার জীবন-পরিণাম তার অন্তরাগ-করণ মুছনায় বরে পড়ে। রণেনের মেয়ের মা হয়েও প্রভাতের চিরবিদায়ের পশ্চাৎপটে দাঁড়িয়ে তার ভাবনা আনমনা এলোমেলো হয়ে পড়ে।

শিল্প-স্বভাবে মণীন্দ্রলাল ‘কল্লোলের’ কবি-গালিকদের পূর্বসাধক; পৃথকভাবে কবিতা না লিখেও, গল্পের শরীরে মধ্যবিত্ত জীবন-বেদনার কবিতা-রূপ এঁকেছেন তিনি সার্থকভাবে। সে-কবিতার সব সম্পদ কথার নয়,—কথার অন্তরালবর্তী অতিশূন্য সুকর্ষিত কবি-ভাবনার স্পর্শকাতর স্নিগ্ধতা কথার দেহেই যেন ছড়িয়ে থাকে। ‘বেনামী’ গল্পটির শুরু হয়েছে—“ভাবিয়াছিলাম বলিব না। জীবনের পর্দার আড়ালে অদৃশ্য হাতে যে অতিশূন্য অপরূপ ভীষণ মধুর বেদনার জাল রচনা হইয়া থাকে, ভাবিয়াছিলাম জীবন-শিল্পীর সেই সুখ-দুঃখের বিচিত্র রঙিন তন্ত্রময় আশ্চর্য কারুকার্য রহস্তের স্ববনিকা দিয়া চিরকাল ঢাকিয়া রাখিব। কিন্তু বলিতে হইল, বেদনার স্ববনিকা সরাইয়া অন্তরের রহস্ত-শিল্প প্রকাশ করিতে হইল।”

অন্তরের বেদনা-স্ববনিকার অন্তরালবর্তী অনির্বচনীয় অহুভবের বর্ণনায় শিল্পী কত নিতুল স্বার্থাযত্ন, তার একটি ছবি স্বকাস্ত তার ডায়েরিতে লিখেছে, “মনটার বোসে কে যেন মাকড়সার জাল বুনছে, তা ধরে লিখিতে গেলেই ছিঁড়ে যায়।”

অন্তত্ৰ লিখেছে,—কর্মভূমি থেকে নির্বাসিত তার শীর্ণ দেহ যখন রোগ-শয্যার হৃদয়স্থে বাঁধা—তখন লিখেছে,—“মনে হয় গতির জগৎ থেকে শব্দের জগতে এসে পৌঁচেছি, সব ধ্বনি একটা রহস্য, একটা অর্থ নিয়ে কানে বাজে।”

প্রত্যেক গল্পের পাতায় পাতায় অনির্বচনীয় কবি-অনুভবের এমনি পরিচয় স্পষ্ট হয়ে আছে। তাতে রোমান্টিক কবি-স্বলভ প্রকৃতি-প্রিয়তার নিবিড়তাও দূর্লভ নয়। সেই সঙ্গে একথাও লক্ষ্য করব,—জীবনের অসাধারণ সুন্দর অনুভূতির প্রবাহকে কাব্যের লাবণ্য ভরে যথাযথ তাৎপৰ্য দেবার আকাঙ্ক্ষা শিল্পীর স্বভাবসিদ্ধ। রূপ-কর্মের এই প্রকৃতি পরবর্তী কালে অচিন্ত্য-বুদ্ধদেবের রচনায় পূর্ণাঙ্গত্ব হয়েছিল। কথাকে নিয়ে বাংলা গল্পে কবিতার ফুলঝুরি খেলা বিশেষ করে অচিন্ত্যকুমারের ব্যক্তিস্বভাব। কেবল প্রকরণের দিক থেকেই নয়, ভাবনার বিচারেও সেই রোমান্টিক অতৃপ্তি, সেই মধ্যবিত্ত হতাশা মণীন্দ্রলালেরও মর্মলীন। তকাত্বে কেবল, পরতর শিল্পী অচিন্ত্য-বুদ্ধদেব জীবনের পরিণাম-সিদ্ধি বিষয়ে মণীন্দ্রলালের প্রত্যয়কে আশ্রয় করতে পারেননি,—তাই তাঁদের স্বপ্নে স্বপ্ন-ভঙ্গের যন্ত্রণার চেয়েও জীবনস্বপ্নকে অস্বীকার করবার,—ভেঙে টুকরো করবার শিল্প-প্রয়াস মর্মস্পন্দ। মনোগত অভিপ্রায়ে অচিন্ত্য-বুদ্ধদেবের গল্পের সঙ্গে মণীন্দ্রলালের পার্থক্য প্রত্যয়-পরিমাণের মৌলিক বিভেদে। গোবিন্দ নাগ-দীনেশরঞ্জনের সঙ্গে এদিক থেকে তাঁর নৈকট্য অদূরবর্তী; কালের দিক থেকে এঁরা নিকটতর,—গোবিন্দ ও দীনেশরঞ্জনের সাহিত্য-সাধনা শুরু হয়েছিল ‘কল্লোল’-এর পূর্বভূমিতে। তাই দৃষ্টি ও প্রকরণের বিচারে মণীন্দ্রলালকে বৈঠক-বিলাসী অভিজাত গোষ্ঠিতে আপাংস্কেন্দ্র্য করে রাখবার উপায় নেই। বিশ শতকের অবধারিত মধ্যবিত্ত জীবন-বেদনা ও জীবন-সুখের প্রথম সার্থক গল্পকার কবি ইনি। গল্পের শরীর গঠনেও তাঁর প্রকরণ-শৈলী আধুনিক কবির মতই প্রাশর্য সচেতন। মণীন্দ্রলালের রচনায় রূপ-বিস্তৃতা নেই কোথাও। ‘ভেরনল’ বা ‘ভূতের গল্পের’ মত কিছু কিছু গল্পে রোমান্টিকতার স্বর রহস্য-হুনিবিড় হয়েছে নিখুঁত বর্ণনার কোণে।

এঁর গল্প-সংকলনের মধ্যে রয়েছে ‘মায়াপুরী’ (১৯২৩), ‘রক্তকমল’ ও ‘সোনার হরিণ’ (১৯২৪), ‘কল্লোল’ (১৯৩৫), ‘ঋতুপর্ণ’ (১৯৩৭) ইত্যাদি।

২। কল্লোলের সূতিকাগার

দীনেশরঞ্জন দাশ

দীনেশরঞ্জন দাশ (১৮৮৮-১৯৪১) ‘কল্লোল’-পত্রিকার প্রতিষ্ঠাতা-সম্পাদক; গোবিন্দ নাগ (১৮৯৪-১৯২৫) আমৃত্যু ছিলেন তাঁর সহযোগী। অচিন্ত্যকুমার বলেছেন,—

“দীনেশরঞ্জন ছিলেন কল্লোলের সব-পেয়েছির দেশ। সব হারানোর মধ্যমণি।”^{১২} কল্লোল-ভাবনার জনয়িতা ছিলেন এই দুই বন্ধু,—এঁদের স্বপ্ন-বাসনার মুক্তনলের ওপর কল্লোল-এর সৃতিকাগার। কল্লোল-গোষ্ঠীর তরুণ লেখক সেদিনে যারা এসেছিলেন, জন্ম এবং শিল্প-ভাবনার বৈশিষ্ট্যও এঁদের প্রতিষ্ঠা দীনেশরঞ্জন-গোকুল নাগের উত্তর-ভূমিতে। অর্থাৎ দীনেশ-গোকুলের চেতনার মধ্যবিত্ত অবস্থার অস্থিভব বেদনার রক্তগোলাপ হয়ে ফুটেছিল, তার জীবন-নিষ্ঠানো কল্পরী-গন্ধে বৃকের রক্ত জমাট হয়ে নব-অরুণোদয়ের পূর্বাচল রচনার সাধনায় বহিঃশাস্ত্র অন্তঃপীড়িত ব্যথার স্তব্ধ প্রশান্তিতে রাঙা হয়েছিল। দার্জিলিং পাহাড়ে হিমালয়ের নিস্তরূ বক্ষে গোকুলের জীবন-প্রিয় আত্মার প্রশান্ত মৃত্যুবরণের যে ছবি এঁকেছেন অচিন্ত্যকুমার, তাতেই স্রষ্টার প্রাণ-বিমর্দন রক্তক্ষরা সে ধ্যানসাধনার সার্থক সংযত প্রকাশ। কিন্তু বয়সে যারা সেদিন অপেক্ষাকৃত তরুণ ছিলেন, বৃকের নিপীড়িত রক্ত তাদের টগবগিয়ে ফুটেছে প্রশয়দিনের উচ্চৈঃশ্রবাস মত। তাঁদের গতিতে তাই উচ্ছ্বাস ও উদ্ভাসতা; প্রত্যয় সকল বাঁধন-হারা;—ফুট শুধুই অশান্ত দুর্দম;। ছুঃখের গোপন আরতি। এবং প্রত্যয়ের কল্লনা-বেদাতে জীবনের রক্তাঞ্জলি রচনার দীনেশ-গোকুলের সাধর্য্য বরং মণিহ্রালালের সঙ্গে। সেই সান্নিধ্যের তপ্ত পরিবেশেই দীনেশ-গোকুল তাঁদের ছোটগল্প-রচনাকে গ্রহিত করেছিলেন প্রথম। কোর্ আর্টস ক্লাব গড়েছিলেন এই দুই বন্ধু ‘কল্লোল’-এর আগে।—উদ্দেশ্য,—সাহিত্য, সংগীত, চিত্র ও শ্রুতিশিল্প,—এই চার রকমের আর্ট-এর প্রণার বিধান। এই কোর্ আর্টস ক্লাব থেকে ‘ঝড়ের দোলা’ নামে চারটি গল্পের এক সংকলন বেরিয়েছিল ‘কল্লোল’ প্রকাশের ঠিক এক বছর আগে। তাতে চারবন্ধুর লেখা চারটি গল্প ছিল,—লেখক গোকুলচন্দ্র নাগ, দীনেশরঞ্জন দাশ, সুনীতি দেবী ও মণিহ্রালাল বসু। এই সংযোগ কেবল কাকতালীয় নয়,—এতে রয়েছে কালধর্মের নিজের হাতের আত্মার স্বাক্ষর।

‘ঝড়ের দোলা’র নামকরণ প্রসঙ্গে দীনেশরঞ্জন পবিত্র গঙ্গোপাধ্যায়কে বলেছিলেন, “সদানন্দময়তা সবেও আমাদের মনে এক অতৃপ্তির তৃকান বইছে, কি যে ঠিক চাই, জানি না। এখনো ধরতে পারিনি। কিন্তু কিছু যে পেতেই হবে, সেই চেষ্টাতেই অশান্ত আবেগে আমাদের মন ছুটছে। দোলা লেগেছে ঝড়ের।”^{১৩}

‘ঝড়ের দোলা’-র ফলপরিণাম সম্পর্কে আর একদিন গোকুলচন্দ্র বলেছিলেন—“দোলা লেগেছে নিশ্চয়ই অনেকের মনে। ধবরটা হয়ত আমাদের কাছে পৌঁছয়নি এখনো।” দীনেশরঞ্জন বলেছিলেন, “চেউ তুলে দিতে পারলে ভাসতে ভাসতে অনেকই

১২। অচিন্ত্য শেনগুপ্ত—‘কল্লোল বৃণ’।

১৩। পবিত্র গঙ্গোপাধ্যায়—‘চলমান জীবন’ (২য় পর্ব)।

আসবেন।”^{১১} সেই ডেউ তুলতেই এলো ‘কল্লোল’—‘ঝড়ের দোলা’-র পথ ধরে। তাই ‘কল্লোলে’র সুর অনিশ্চয়তার, পথ খোজার, অজানা পথের পরিচয় না পেয়ে ফুক মনের ঘোড়া ছুটিয়ে চলার দুর্বীর নেশায় দুর্মদ। অচিন্ত্য-প্রেমের-বুদ্ধদেব ঝড়ের রাতের অন্ধকারে জীবন-কল্লোলের দুর্জয় ডেউ-এর ওপরে দুর্মদ ষোড়শওয়ার,—অন্ততঃ ‘কল্লোলে’র কাল পঞ্চম তাঁরা চির অশান্ত,—চির অনিশ্চিত।

দীনেশরঞ্জনের চেতনাতেও পথ খোজা রয়েছে,—চাওয়া-পাওয়ার বেহিশেবি জোড় না মেলাতে পেরে তাঁরও অতৃপ্ত আত্মা উত্তরহীন জিজ্ঞাসায় চিরব্যথিত। তবু জীবন-ইতিহাসের যুগযুগান্তব্যাপী মহাপ্রান্তরে স্থানান্তিত পরিণামের স্বপ্নে মেহুর তাঁর কল্পনা; চির-অচেনা দিগন্তের পারে উৎসুক দৃষ্টি মেলে চেয়ে থাকে সে। জীবনের উত্তরহীন জিজ্ঞাসার জবাব দিতে গিয়ে তাঁর গল্পের নায়ক যজ্ঞশায় রক্তিম হয়ে ওঠে,—তখন “তাঁর চোখের তারা স্থির হয়ে যেত—ঠোঁট ব্যাখায় ছিন্ন হয়ে বলে উঠত—আমি খুঁজি বহুদিনের বাঁচবার পথ। মানুষকে আমি অমর করব। এ স্পর্শ আমার নিজের নয়—পড়ন্ত রৌদ্রের আলোর ভিতর যেমন একটা পূর্বকাল ইতিহাস প্রচ্ছন্ন হয়ে থাকে—আমারও জীবনে মানুষের কথা বাঙারের একটা নিমন্ত্রণ আছে—সে নিমন্ত্রণ কবে রাখতে পারব জানি না, কিন্তু তা যে রাখতে পারি নি, তারই ভাব্যহীন ব্যাকুলতা আমার না বোঝাতে পারার অক্ষমতা।” [‘তারপর’ গল্প]

এটি শিল্পী দীনেশরঞ্জনের আত্মার ভাষা;—এই ভাষার উদ্বাস-করা নিক্রমশ গতি তাঁকে ব্যথাক্ত করেছে; কিন্তু মানুষকে অমর করবার দৃঢ়-প্রতিজ্ঞা তাঁর কল্পনাকে করেছে স্বপ্ন-ময়,—স্থির।

অধিকাংশ গল্পেও রয়েছে এই স্বপ্ন-স্বরভি। অজানা দুঃখের ভারে যে বুক নিখর নিস্পন্দ তাতেই বুক-ভরা আশ্বস্তির নিঃশ্বাস টেনে নেবার স্বপ্নিল আকাঙ্ক্ষায় গল্পের পরিবেশ রহস্যচ্ছন্ন; কথা তাতে কবিতা-ভরজিত; আর মানব-মূল্যে প্রকাবান শিল্পীর দৃষ্টি মনের অচিন্ত্যলোকের রূপসজ্জানে আকাশচারী।

‘পার্বত্য’ গল্প এইরকম এক মানবিক মূল্যায়নের নিটোল আবেগ-মুক্তি। পার্বত্য প্রতিদিন দেবতার কাছে প্রার্থনা করে, দেবতার দুঃখের পাশাপাশি যেন সে গ্রহণ করতে পারে,—বিনি সকলের দুঃখ স্বরণ এবং হরণ করেও নিজের মুক ব্যথার ভার নীরবে বয়ে বেড়ান, নিজের মানবী আত্মার শক্তি নিয়ে তাঁকে মুক্তি দেবে পার্বত্য। বছরের পর বছর ধরে এই বাসনা তার অন্তরে বিকশিত হতে হতে পূর্ণফুট হয়ে ওঠে একদিন। পার্বত্য বিচিত্র পুষ্পের অপক্লপ মালা গেঁথে দেবতার পায়ে নিভৃত্তে অঞ্জলি দিয়ে আসে একটি

খালায় ;—তার কুহুমিত বাসনার প্রার্থনা জানার আবার,—রাত্রি-শেষে দেবতার পাষাণ-বেদনা যেন তার খালায় ওপরে দান হয়ে দেখা দেয়। ভোরবেলা আবার শিশুপুত্র নিয়ে মন্দিরে যায় পার্বতী, দেখে খালা ভরে রয়েছে একটি অজ্ঞাতকুলশীল শিশু ; দেবতার দান বলে তাকে বৃকে করে বাড়ি নিয়ে আসে। সেইদিন সকালেই কয়েক বছর পরে বিদেশের কর্মস্থল থেকে ফিরে আসে বামাপদ,—পার্বতীর স্বামী। এই “দুশ্চরিত্রার সন্তান”-কে ধরে রাখতে বামাপদ নারাজ। আর পার্বতী তাকে বৃকে ধরেই থাকবে। তার যুক্তি,—“দুশ্চরিত্রার সন্তান কি-না তা জানি না—সন্তান সন্তান। কার কিসের কল, তার বিচার করবে কে ? সুরো [বামাপদ ও পার্বতীর একমাত্র ছেলে] আমাদের দুজনের কারো দুশ্চরিত্রের কল কিনা, কে জানে ? কে তা স্বীকার করবে, কে তা বিচার করবে ? সুরো জয়লাভ করে তার যদি কোনো অপরাধ না হয়ে থাকে, তা হলে এ শিশুরও কোনো অপরাধ নেই।”

অবশেষে এই আদর্শময় আবেগেরই জয় হয়েছে গল্পে ;—কোনো কার্যকারণের প্রভাবে নয়,—শিল্পীর সাক্ষর বাসনার দীর্ঘশ্বাসে। চারদিকে মানবিক মূল্যের খাসরোধী অবক্ষয়ের মধ্যে কল্পনার অপ্রলোকে বসে স্বস্তির তৃপ্ত নিঃশ্বাস টেনেছেন শিল্পী। এ-সব গল্পের বিষয়-চিন্তনে দুঃসাহস রয়েছে,—কিন্তু বাস্তব বিচ্ছাসের দৃঢ় ভিত্তিটি তাদের নয়। এ-যেন গল্পের দেহে কবির স্বপ্ন বাঁধা পড়েছে,—গল্পের চেয়ে এরা বেশি পরিমাণে কথিকা। ‘কমলমধু’, ‘রামগতি’, ‘পাষাণপুরী’, ‘চম্পা’, ‘রূপ’ ইত্যাদি সব গল্প সম্বন্ধেই একই কথা।

দীনেশচন্দ্রের দুটি গল্প সংকলনে তেরটি গল্প সংগৃহীত হয়েছে,—সংকলন দুটির নাম ‘মাটির নেশা’ ও ‘ভূঁইচাপা’,—দুইটিরই প্রকাশকাল ১৩৩২ বাংলা সাল।

গোকুল নাগ

গোকুলচন্দ্র নাগ (১৮৯৪-১৯২৫) ছিলেন ‘কল্লোল’-এর প্রাণের সারথি। অচিন্ত্যকুমারের চোখে মূর্তিমান কোর্ আর্টস—‘চিত্র, সংগীত, সাহিত্য, অভিনয়,’ সব কিছুতেই তাঁর অধিকার ছিল সমতুল।^{১৭} দীনেশরঞ্জন তাঁর পরিচয় প্রসঙ্গে বলেছিলেন,—“ফুল নিয়ে এর বেসাতি, ছুনিয়ার জানোয়ার নিয়ে এর বসবাস। ফুল তাই ফুলের মত কোমল, মনটি ভেমনি সুন্দর, আর শীর্ণদেহেও পশুজগতের প্রাণপ্রাচুর্য। অশচ মনের মধ্যে মানব মনের অনন্ত জিজ্ঞাসা। তাছাড়া ইনি চিত্রশিল্পী। আর যে অশান্তির বড় মাছকে আদিম অবস্থা থেকে ছুটিয়ে নিয়ে চলেছে দর্শন-কাব্য-বিজ্ঞানের জিজ্ঞাসার ভিতর দিয়ে, সেই অশান্তিই ওর মনে দোলা দিচ্ছে। ও বলে, যে তরুণের মনে

ঝড়ের দোলা নেই। সে ত বুড়িয়ে গেছে, স্থবির ও স্থাবর। ওর অন্তরস্থ প্রভঞ্জন মূর্তি হয় ওর মুখে বাঁশের বাঁশিতে, হাতের তুলি ও রঙে।”^{১০}

স্বর আর তুলির রূপ-কর্ম গল্পের লেখনীর চেয়ে অনেক সূক্ষ্ম,—অনেক বেশি অলৌকিক। গোকুল নাগ তাঁর মনের রুদ্ধ বিপ্লব-বাসনাকে অতলস্পর্শ স্বর আর তুলির অরূপ ব্যঙ্গনার রেখায় মূর্তি দিয়েছেন। আর গল্পের স্থূল শরীরে ভরে দিয়েছেন শিল্পীর অনূর্ত্ত স্বপ্ন, স্বরকারের অনির্বচনীয় বেদনার রহস্য। তাই তাঁর গল্পগুলো কেবল রোমাঞ্চিক কবিতা নয়,—যেন এক-একটি অখণ্ড স্বপ্নিল স্বর। ‘কল্লোল’ প্রকাশের পূর্বভূমিতে তাঁর কিছু কিছু গল্প-কথিকা ‘প্রবাসী’, ‘ভারতবর্ষ’, ‘নবভারত’ ইত্যাদিতে প্রকাশিত হয়েছিল। পরে সেই সব গল্পের নয়টি ‘রূপরেখা’ (১৩২১) সংকলনে গ্রন্থিত হয়। লেখক নিজে বলেছেন,—“আকারে ছোট হলেও এগুলি ছোটগল্প নয়, কারণ প্রট্ট বা ছক্ বজায় রেখে চলবার প্রয়াস এতে নেই। শুধু রেখার সাহায্যে জীবনের কান্নাহাসি এবং বিশেষ করে অভাব এবং অতৃপ্তির ছবিটুকুই প্রকাশ করতে চেষ্টা করেছি।”^{১১}

কোনো গল্পেই পূর্ণাঙ্গ প্রট্ট নেই, অথচ প্রতি গল্পেই জীবনের একটি একঅখণ্ড কামনা, বাসনা বা অতৃপ্তির বেদনা নিটোল সম্পূর্ণ রূপ ধরেছে। এগুলিতে ছোটগল্পের প্রাণ আছে, শরীর নেই। কথার আধারে রূপের যে আভাস জাগে রেখাচিত্রের মত তা ব্যঙ্গনাময়,—যেন তুলিতে আঁকা এক একটি স্কেচ। এইসব জীবন-স্নিগ্ধ কথিকার দেহ বিরে যে সুরের রেশ রয়েছে, তাতে রবীন্দ্রনাথের ‘লিপিকা’র কথা মনে করিয়ে দেয়; যদিও রবীন্দ্রনাথের অলৌকিক মননের অত্যাঙ্কল দীপ্তির পরিবর্তে এতে রয়েছে এক স্নিগ্ধ প্রশান্ত অথচ অবদমিত বিষণ্ণতা :—

“পাখি ডেকে উঠল—এল এল—সে এল।

‘আশার আবেগে স্পন্দিত বুক চেপে সবাই বলে উঠল—কে এল……কোথায়?… ওগো কেমন তার রূপ?……

“পাখি বলে,—দেখিনি। তাকে দেখিনি আমি চোখে। সে যখন আসে, আমার বৃকের ভিতর তার পায়ে ধনি শুন্তে পাই—ঐটুকুই আমি চিনি—উঠছে-পড়ছে। ঐ যে তার পা-দুখানি……সে এল।……বুঝি সে এল……”

তবু একটি ছুটি লেখায় গল্পের শরীরও যেন স্বপ্নের আকাশ পেরিয়ে রূপের অগভীর দূর দিগন্তে এসে আভাসিত হয়েছে। ‘মা’ এমনি একটি লেখা,—বুঝি একটি ছোটগল্পও। মুক্তি, মুক্তির মা ‘ন-বো’ আর মুক্তির পিসীকে নিয়ে গল্প। মুক্তি একরঙা মেয়ে, তবু অপক্লপ

বিভায় উজ্জল তার দেহ-মন। হিরণ ডুব দিয়ে ধরা হতে যায় রূপের গভীরতায় হুণীল সেই অরূপ সাগরে। কিন্তু সমাজের বাধা,—বাধা হিরণের অগাধ ধনী-মানী পিতার। হিরণ পিতার পা ছুঁয়ে শপথ করেছে, কোনোদিন তাঁর বিষয়ের লোভ সে করবে না। জীবনের সকল লোভ, সকল বন্ধন-আকর্ষণ থেকে মুক্তির মূল্য দিয়ে মুক্তিকে পেতেই হবে তার। বিয়ের আগে আর এ ধিনি বাকি,—গিসীমার মুখে আড়াল থেকে মুক্তি শুনেছে হিরণের মূল্যদানের মহিমা। অনেক রাতে বিছানায় গিয়ে মেয়েকে দেখতে পান না ন-বোঁ। চুপি চুপি উঠে যান ছাতে। সেখানে প্রেমের পরমদেবতা হিরণকে উদ্দেশ্য করে নিভৃত প্রাণের প্রণাম নিবেদন করছে উপুড় হয়ে পড়ে মুক্তি,—“হিরণ। হিরণ...হিরণ!...পরশ তোমায় পাব।...আজ আমার প্রণাম নাও.....হিরণ.....”

“ন-বোঁ এসে মেয়েকে বৃকে তুলে নিলেন। মুক্তি চমকে উঠে বলল.....‘মা’!.....”

ন-বোঁ বললেন—“মা বলে আমার বিদেয় করে দিলনি মুক্তি, দূরে ঠেলে রাখিলনি... আমি ত শুধু তোর মা নই, তোর সমস্ত শরীরে মনে যে আমিও আছি মুক্তি.....সে কথা ভুলিলনি।.....”

রূপকার হরশিল্পীর অহুতবে মাতৃমহিমার দেহাশ্রিত-হৃদয়েও-দেহাতীত এক আশ্চর্য বন্দনার ব্যঞ্জনা ধ্বনিত হয়েছে এখানে। মেয়ের যৌবনের শিখরে বসে,—তার পরম চরিতার্থতার আনন্দাশ্রয় মধুসূরভিত হৃৎপাণ্ডা অধিষ্ঠিত থেকে মায়ের দেহ-মন-চেতনাই সিক্তির তৃপ্তিতে ভরে ওঠে,—সম্ভানের জীবনে মাতৃমূল্যের এই নবীন কীর্তন যেমন অভিনব, তেমনি বিস্ময়কর ;—শিল্পীর অহুতবের সংগমে দেহমনোবিজ্ঞানের তথ্য যেন ডুব দিয়ে পুণ্যস্থানে ধরা হয়ে উঠল। দেহের কাঠামোয় বৈদেহ ভাবনার এ অপরূপ ছাতি নিঃসংশয়রূপে অনির্বচনীয়।

গোবুল নাগের এই ধরনের রচনার প্রসঙ্গেই অচিন্ত্য সেনগুপ্ত বলেছেন,—তাতে “অর্থের চাইতে ইঙ্গিত থাক্ত বেশি, যার মানে, দাঁড়ি-কমার চেয়ে ফুটকিই অধিকতর।”^{১৫} কিন্তু পরে ‘কল্লোল’-‘কালিকলম’-এর যুগে এমন গল্প তিনি লিখেছেন, যার অর্থ কোনো হেঁয়ালি নেই,—ফুটকির প্রাচুর্য দাঁড়ি-কমার প্রাঞ্জলতাকে যেখানে আচ্ছন্ন করেনি। কিন্তু সেখানেও বসন্ত-লীন জীবনের নগ্ন অভিজ্ঞতার গায়ে শিল্পীর শূন্য অহুতব ও হরকারের তানময় ব্যঞ্জনার জ্যোতি বিকিরিত হয়েছে। রোম যখন পুড়েছিল, নীরো নাকি তখন বাঁশি বাজিয়েছিলেন। উনিশ শতকের বাঙালি রেনেসাঁস-এর অমিত শক্তিপূত মধ্যবিত্ত জীবনের বনিয়াদ-মূল যখন আগুন ধরেছিল, গল্পের বৃকে সেদিন বেহালায় স্ব-করণ ছড় বুলিয়ে চলেছিলেন শিল্পী গোবুল। নীরোর মত সে হর পারিপার্শ্বিক সম্বন্ধে উন্নত নিক্ষেপ

হতচেতন ছিল না। বরং অবক্ষয়ে দহমান জীবনের জ্বালা আর বেদনাকে সংবেদনশীল স্রবের আবেগে আমূল মগ্নিত করে তুলছিলেন তিনি তাঁর গল্প-দেহে। ‘দেবতার গ্রাস’ গল্প এই শিল্প-প্রকরণের এক উৎকৃষ্ট নিদর্শন।

১৩৩১ বাংলা সালের আশ্বিন সংখ্যা ‘কল্লোল’ পত্রিকায় এ-গল্প প্রথম প্রকাশিত হয়েছিল; ইংরেজির সেটি ১৯২৪ খ্রিস্টাব্দ। প্রথম বিশ্বযুদ্ধ-শেষের সর্বগ্রাসী ভাঙন উনিশ শতকীয় মধ্যবিত্ত জীবনান্বর্ষের গায়ে তখন নোনা জলের অং ধরাতে শুরু করেছে; ‘plain living and high thinking’-এর শতাব্দীব্যাপী স্বর্ণশীর্ষ জীবন-সাধনার পানে তাকিয়ে বিমূঢ় বাঙালি মধ্যবিত্ত-চিত্তের আজ মনে হয়,—“মায়া হু মতিভ্রমো হু বা।” চোরাবালির মত পায়ের তলা থেকে সেই স্বল্পেতুট দৃঢ়ব্রত জীবনান্চরণের ভিত্তিকে কেবলই ক্ষইয়ে নিচ্ছিল দারিদ্র্যক্রিষ্ট কাঞ্চন-লোভাতুর নবীন বণিক বৃত্তির লেলিহ জিহ্বা। আর অজ্ঞগরের মত সেই উগ্র প্রক্ষার জঠরে নিষ্পিষ্ট হয়ে ক্রমেই তলিয়ে বাচ্ছিল মধ্যবিত্ত ঐতিহ্যের আমূল ভিত্তিও। সেই অবক্ষয় ও বিধ্বংসের জ্বালাতপ্ত ইতিহাস বকে ধারণ করে জন্ম নিয়েছিল ‘দেবতার গ্রাস’ গল্প :—

মহেশ রায় বিভবানু গৃহস্থ; একটিমাত্র পুত্র তাঁর অসীম। তাছাড়া সচ্ছল মধ্যবিত্ত বাঙালির চিরাগত প্রথাভ্রুসারে বহু গোয়ে পরিপূর্ণ পরিবার! আত্মীয় গোষ আর পরোপকার,—এই দুটি ছিল মহেশ রায়ের প্রেষ্ঠ বৃত্তি। আর নিরক্ষা জীবনের একঘেঁয়েমি থেকে মুক্তি পাবার জন্তে তাঁর চাকরি স্বীকার। সত্যব্রতে সার্থক কর্মজীবনে অবসর নেবার বাকি নেই বড় আর। মনে মনে স্বপ্ন দেখেন মহেশ রায়,—শেষ জীবনে শান্তি-স্নিগ্ধ দিন-বাগনের স্বপ্ন। এমন সময়ে জীবনের অন্তিম ধাপে নেমে আসে বড়ো মেঘের দুঃসহ কালো-ঘন ছায়া। মনিব-প্রতিষ্ঠানের অনেক টাকা বেহাত করার,—বিশ্বাস-ভঙ্গের অপরাধে অকস্মাৎ অভিযুক্ত হন মহেশ রায়। অমর্যাদা ও অপমান কালনে বিলম্ব ঘটে না; মহেশ রায়ের সত্যতা অসংশয়িত উজ্জলতায় প্রস্ফুট হয়ে ওঠে আবার মনিবদের কাছে। তহবিল ভেঙেছে,—মহেশ রায় নয়,—তাঁর এক আশ্রিত দুঃস্থিত আত্মীয়; যার চাকরির জামিন ছিলেন মহেশ রায়। আবহমান কালের অভ্যাসমত এবারও মহেশ রায় কোনো অভিযোগ করলেন না,—পৈতৃক সম্পদের প্রায় সব কিছু বিক্রী করে মনিব-প্রতিষ্ঠানের দেনা শোধ করলেন নীরবে। আর আশ্চর্য, মহেশ রায়ের সেই দরিদ্র আত্মীয়-ই বেনামে তাঁর সমস্ত সম্পত্তি কিনে নিলে।

জীবনের এই পাপ-ক্লিন্ন গলির অধিবাসী হয়ে মহেশ রায় দীর্ঘদিন বেঁচে থাকলেন না। একমাত্র পুত্র আদরের দুলাল অসীম আশ্রয় পেল পুরাতন দাসীর মেহ-পক্ষপুটে। বলা বাহুল্য, বাড়ির নতুন মালিক হয়েছে সেই পুরাতন দরিদ্র আত্মীয়। অসীমের

লেখাপড়া বন্ধ হল, অঞ্চল তার বিত্তাহারাগ ছিল তুলনা-রহিত ; বাড়ির ভৃত্যের পর্ষায়ে দুঃসহ অবনমনেও নতুন গৃহকর্তা-সম্পত্তির উৎসীড়ন থেকে মুক্তি নেই তার ।

অবশেষে কালিমাটির কারখানায় দেখি মহেশ রায়ের দুলাল অসীমের প্রমিকল্পে নব-অত্যাচার । ঐতিহাসিক-দুর্লভ তথ্য-বিত্তাসের সহায়তায় মধ্যবিত্ত জীবনের অবক্ষয়ের ছবি এঁকেছেন শিল্পী, যার গহন-গভীরে কানায় কানায় তরে রয়েছে করুণ স্রবের গোপন কল্যাণ—“এখানে আশার অলসদিনের মধ্যেই অসীম দেখল, তারই মত সহস্র সহস্র ভাগ্যহত মানুষ এই কারখানার মধ্যে এসে আশ্রয় নিয়েছে । আবার-ইঙ্গিতে ধরা না গেলেও তাদের নামের শেষে—বোম, বোল, মিজ, গান্ধলি, চক্রবর্তী প্রভৃতি শব্দ সভ্যজগতের উচ্চ বংশধরদের কথা স্মরণ করিয়ে দেয় ।”

তথ্যের স্বভাব-বর্ণনা এখানে সাংকেতিক ব্যঙ্গনার আকার ধরেছে ; কথার লেগেছে অর্থবহ রহস্যের ইঙ্গিত,—যার ভেতর দিয়ে দেহের অতীত মনের আভাস ভেসে আসে । “সভ্যজগতের উচ্চ বংশধরেরা” আজ নিরর্থক শব্দময় পদবীমাত্র-সর্ব হয়ে উঠেছে,—এই পরাভবের বেদনা লেখার অন্তরে সর্বাঙ্গ ছেয়ে রয়েছে । একই সহজ তথ্যবর্ণনা অসীমের চারিও বিবর্তনের চিত্রাঙ্কণে আশ্চর্য সফল তাৎপৰ্য সঞ্চার করেছে । কালিমাটির কারখানায় এসে ‘বছর না ঘুরতে ঘুরতে অসীমের নাম হল অসি মিস্ত্রী । তার গলার স্বর হল ভারি, কর্কশ ; ভাষা হল ছোটলোকের মত । সে খইনি খায় ; যখন তখন থুখু ফেলে, গালাগাল দেয়, সভ্যজগতের সমস্ত চিহ্ন লোহার কলে ঢালাই করে সম্পূর্ণ নতুন রূপ নিয়ে উঠল । অসীমও হয়ে গেল লোহার মানুষ ।”—এ কেবল তথ্যের ঐতিহাসিক বিবৃতি নয়,—তুলির আঁচড়ে রেখার পর রেখার টানে এক বেদনাকর জীবন-বিবর্তনের পূর্ণাঙ্গ নিখুঁত ছবি এঁকে তুলেছেন এখানে চিত্র-শিল্পী গোকুল ।

শিল্পীর প্রতিভাকে বলা হয়েছে—“অ-পূর্ব বস্তু-নির্মাণ-কলা প্রজ্ঞা”—‘নির্মিত’ তাঁর স্বভাববর্ণনা । কেবল ভাঙনের স্থূপ জমিয়ে তোলায় সে প্রতিভার তৃপ্তি নেই । বিত্তহতার অন্ধ গহ্বর-তলেও সার্থক প্রতী নব-জীবনানুস্রবের স্বপ্ন রচনা করে করেন । গোকুলের প্রকৃতিতে সেই ‘নির্মাতা’র প্রতিভা ছিল,—ভাঙনের চোরাবাণিতে আশ্রয় আশ্রয় খুঁজে ফিরেছে তাঁর স্বভাব-পঞ্চিক চিত্র । তাই দেখি মধ্যবিত্ত জীবন তাকে, তবু অবক্ষয়িত ঐতিহাসের শ্মশানভূমিতে মানুষ মরে না । আশা-বাগনার গোপন উত্তাপ, আর প্রেম-প্রত্যয়ের গভীরতাকে আশ্রয় করে সে বাঁচতে চায় অন্তরে অন্তরে ; মহেশ রায়ের পুত্র অসীম রায় মরে গিয়ে ‘লোহার মানুষ’ অসি মিস্ত্রী জন্ম নিয়েছিল । কিন্তু লোহার মধ্যেও আবার স্নিগ্ধ প্রাণ জেগে ওঠে ; একমুঠো শেকালির মত স্বরভি-খন শিউলি-র

মধ্যে অনন্ত জীবন-রহস্তের সন্ধান খুঁজে পেয়ে চকিত শান্ত আত্মায় হয় অসি মিত্রী। মহেশ রায়ের ছেলে বিয়ে করেছিল শিউলিকে, যার মা মোক্ষদাকে এককালে ধরে নিয়ে গিয়েছিল জমিদার। বিয়ের পরে স্বামীর সান্নিধ্যোই নিজের মাতৃপরিচয় আবিষ্কার করতে পারে শিউলি। মোক্ষদা এবার মেয়ের স্তনের সংসারে এসে অধিষ্ঠিত হয়। কিন্তু বিনষ্টের কীট যে জীবনের মূলভূমিতে শেকড় কাটতে শুরু করেছে, বাঁচবার ভরসা তার পক্ষে বৃথা স্বপ্ন।

অসি মিত্রী একদিন মরণান্তিক আঘাত নিয়ে কিরল কারখানা থেকে। মাতা ও কন্ডা,—মোক্ষদা ও শিউলির অতন্ত্র-অকম্পিত সেবার সাধনাও তার জ্ঞান কিরিয়ে আনতে পারে না। আত্মশক্তিতে বিশ্বাস-হীন মানুষ অন্ধ দৈবী বিশ্বাসের যুগকাঠে চিরদিন আত্মহত্যা করেছে। মোক্ষদা কন্ডাকে একবস্ত্রে পাঠিয়ে দেয় ক্রোশ কয়েক দূরের জাগ্রত দেব-দেউলে ‘হত্যা’ দিয়ে স্বামীর প্রাণ কিরিয়ে আনবার সাধনায়। গভীর রাত্রে দেবতার প্রত্যাদেশ এসে পৌঁছায় দেব-সেবায়োৎ-এব মূর্তি ধরে। রাত্রিশেষে দেবতার নির্মাণ্য-আশীর্বাদ নিয়ে বিবশা উন্মাদিনীর মত শিউলি ঘরের পথে কিরে চলে। এদিকে রাত্রেই অসীমের জ্ঞান কিরে এসেছে, চঞ্চল চোখের দৃষ্টিতে উৎকণ্ঠিত আত্মার অধীরতা ছড়িয়ে দিয়ে শিউলিকে সে খুঁজে ফেরে। মোক্ষদা মুখ ফুটে বলতে পারে না শিউলিকে সে কোথায় পাঠিয়েছে। অবশেষে দেবতার পূজার নির্মাণ্য নিয়ে শিউলি কিরে আসে। কিন্তু অসীমের কাছে ছুটে যাবার সকল পথ যে-তার রুদ্ধ হয়েছে।—নারাদেহের যে দেউলতলে তার আত্মার অমৃত-বাদ অসীমকে চির-পিপাস্ব করে রেখেছে, তাকে নিঃশেষে গ্রাস করেছে দেবতা,—সেই দেব-দেউলকে বিদীর্ণ, অগ্নিদগ্ধ করেছে দেব-সেবায়োৎ-এর ক্রুর লালসা! এই মানি-লিপ্ত দেহের পায়ে স্বামীর পিপাস্ব আত্মার মুখে প্রাণের স্নেহ নিবেদন করবার সকল সক্ষম আজ তার নিঃশেষিত হয়েছে। মধ্যবিস্তের ভঙ্গুর জীবন আবার ভাঙল,—দেবতার রাহগ্রাস পড়েছে তার ওপরে বারে বারে।

এই বিভগ্ন কারুণ্যের নিরঙ্গ ব্যঞ্জনা সারা অঙ্গে বিকিরিত করে শেষ হয়েছে ‘দেবতার গ্রাস’ গল্প। বস্তুময় প্রট্-এর গায়ে সুরশিল্পী গোকুল নাগের নির্বস্তক বেদনান্ধরাগের রেশ ছড়িয়ে পড়ে গল্পকে ছোটগল্পের সাংস্কৃতিক মুহূর্তের ভরে তুলেছে।

নদীর এ-কূল ভাঙে ও-কূল গড়ে; মহুগ্ধের মরণ নেই। মধ্যবিস্ত জীবনের বনিয়াদ তেড়ে চোঁচির হয়ে যায়, তবু মানুষ—মানুষের প্রাণধর্ম ভেসে উবে যায় না; নতুন জীবন-ভূমির চড়ায় নবীন আশ্রয়ের ভিত খুঁজে নেয়। পূর্বের অধ্যায়ে বলেছি, আলোচ্যকালের ভঙ্গুরতা-পীড়িত মধ্যবিস্ত তরুণ মানসে নবজীবনের এক অজ্ঞাতপূর্ব সম্ভাবনার আভাস নিয়ে এসেছিল সমাজের নীচের তলার জীবন। মনে হয়েছিল, নিঃস্ব রিক্ততার গহন-গভীরে

মানব-মহিমার অমর আলোককে যেন এরা বৃকে জড়িয়ে ধরেছে সহজ আড়ম্বরহীনভাৱে,— অনায়াসে তার পথে জীবনের সমস্ত কামনা-বাসনার রক্ততপ্ত অঞ্জলি সঁপে দিয়েও দীন হয়ে পড়েনি। অবহেলিত মানুষের অন্তরদেশের সেই অদীনপূণ্য বেদনার স্রুতিরূপ একেছেন গোকুল নাগ ‘বসন্ত-বেদনা’র মত গলে।—

ধনঞ্জয় বৈরাগী রূপসীকে বিয়ে করেছিল,—ভালবেসেছিল তাকে প্রাণভরে। ধনঞ্জয়ের সোনার সংসারে রূপসীর মাতৃস্নেহের মধুসায়রে সঞ্চরণ করে বড় হচ্ছিল দুটি শিশু;—মাতৃ-পিতৃহীন অনাথ ছেলে গৌর বড়,—রূপসীর নিজের মেয়ে স্রুতি ছোট। কিন্তু মানুষের নিরবচ্ছিন্ন স্বখে বিধাতার বড় ঈর্ষ্যা। সকল স্বখের আশ্রয় রূপসীর তাই ডাক পড়ল পরপারে। ধনঞ্জয় ইচ্ছে করলেই আবার বিয়ে করতে পারে,—অশিক্ষিত শরীর-সর্বস্ব সমাজে তাই রেওয়াজ। কিশোর গৌর সেই ভয়ে পালিয়ে যায়;—তার ‘মায়ের’ ঘরে ধনঞ্জয় শেষে আর এক নারীকে অধীশ্বরী করে বসাবে, সে ছবি চোখে দেখবার সাধ্য তার নেই। শোকাক্ত ধনঞ্জয় একমাত্র কন্যাকে বৃকে করে শোকের দিনে বৃক বাঁধে—রূপসীর সম্ভানকে সম্পূর্ণ করে তোলাই হয়ে ওঠে তার জীবন-ব্রত,—রূপসীর জায়গায় তার ঘরে, তার শূন্য হৃদয়ে আর কারো ঠাই হবার নয়।

স্রুতির বিয়ে দিয়েছিল ধনঞ্জয়,—কিন্তু এয়োতি-ধর্মের যথার্থ পরিচয় দেহ-মনে অনুভব করতে পারার আগেই দুর্ভাগিনীর জীবনে মুছে যায় তার সকল চিহ্ন। স্রুতি আবার পিতার কাছে কিয়ে আসে;—দেহের চেয়েও মনের শূন্যতা ধনঞ্জয়কে জরাজীর্ণ করে তোলে অন্তরে বাইরে। তার জীবনের গভীরে যেন রূপসীর আত্মার আহ্বান এসে ডাক দেয়। এদিকে দেহ-মনের কানায় কানায় ভরে ওঠে স্রুতি পরিপূর্ণ যৌবন-ভরসে। তার দিকে তাকিয়ে তাকিয়ে আর্তি, শঙ্কিত হয়ে ওঠে ধনঞ্জয় মনে মনে। এ মেয়েকে কোন্ নিরাশ্রয়তার মাঝে ভাসিয়ে যেতে হবে! এমন দিনে যদি গৌরটাও থাকত।

সত্যিই অনেকদিন পরে অনেক দুর্ভোগ ভুগে গৌর ঘরে কিয়ে আসে। নিটোল পৌরুষের দৃঢ় অপরূপ মূর্তি! ধনঞ্জয়ের শীর্ণ সংসারে সে হাল ধরে শক্ত কঠিন হাতে। কিন্তু কিছুদিনের মধ্যেই তার যৌবন-বলিষ্ঠ পুরুষ-দেহে এক অননুভূত সন্ধানের চাঞ্চল্য জেগে ওঠে। স্রুতি বোঝে তার অর্থ,—মধুস্রিষ্ট নারী-দেহের অতলে মধুমান দেহাতীতকে খুঁজে পাবার অধীর বাসনার গৌর ঘুরে কিয়ে স্রুতির নিভৃত নৈকটে। গৌরের স্রুতি সংকেত-ধন প্রেমের ব্যাকুলতা স্রুতিকেও পুলকিত করে তোলে শরীর-মনের অনুপরমাণুতে। এমন দিনে রুগ্ন, বসন্ত, অসহায় বিহারীর রোগশয্যার শিয়রে রাতজাগা সেবাব্রতের বেচ্ছাত্র বরণ করে নেয় স্রুতি। নারীচিত্তের সেই দাক্ষিণ্য-স্রিষ্ট সেবা-পরিচারণের মাধ্যমে একদিন নিজেরও অজান্তে বিহারীর ‘মা’ হয়ে

ওঠে সে;—বিহারী সুরভিকে ডাকে ‘মা’। আর তো তার যৌবনের ললিতবাণী শোনবার অবকাশ নেই। একজনের মাতৃ-চেতনাকে বাঁচাতে হবে যে, এবার প্রাণের সকল শক্তি দিয়ে;—দেহমনের দৃঢ়তা নিয়ে বসন্ত-বাসনাকে করতে হবে প্রতিরোধ! বসন্তের মধ্যে কেবল উদ্যম মাদকতাই আছে,—অব্যক্ত-বেদনার গৈরিক রাগও নেই কী? বৈষ্ণবের অমুরাগের স্ত্রে বৈরাগীর খেচ্ছা-বঞ্চিত বিবিক্ততার মধুরিমা গেঁথে বসন্ত-বেদনাময় নবজীবনের ইঙ্গিত বহন করে করেছে বাকি জীবনে সুরভি আর গৌর।

এ-গল্পে বসন্তলীন জীবনের স্বাদ যত, নির্বস্তক অহুতবের অজহীন মধুসুরভির সুর-মদ্রিতা তার চেয়ে অনেক বেশি। কথায়ও লেগেছে গানের বাজনা-রেশ। তাই বলছিলাম,—রেখা আর সুরের নিগূঢ় সূক্ষ্ম শিল্পের কারবারী গোকুলের বসন্ত-সঙ্কম ভরা গল্প ‘কথার চেয়ে ইঙ্গিত’, বক্তব্যের চেয়ে সংগীতের বাজনাই বেশি।

তঁার এ-ধরনের কয়েকটি গল্প সঞ্চিত হয়েছে মায়ামুকুল (১৯২৭ খ্রী:) গ্রন্থে।

কল্লোলের সাধনা ও উত্তরসাধক

কল্লোল-ভাবনার জন্ম দীনেশরঞ্জন আর গোকুল নাগের পরিণাম ভূষার্ত মানব প্রেমামুভবের সৃষ্টিকাগারে। তাঁদের অবচেতন মনের ‘ঝড়ের দোলা’^{১৬} থেকেই কোনো অ-কল্পিত শুভলগ্নে ‘কল্লোল’ের পত্রিকা-জীবনেরও সূত্রপাত (১৩৩০ সাল)। তারপরে যে-শিল্পীগোষ্ঠীর সচেতন আত্মার তাপ-নিষেকে সেই নবজাতকের প্রাণের বোধন ঘটেছিল তিলে তিলে, তাঁদের মধ্যে মুখ্যত স্মরণীয় হয়ে আছেন অচিন্ত্য-প্রেমেন-বুদ্ধদেব,— অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্ত (১৯০৩ খ্রী:), প্রেমেন্দ্র মিত্র (১৯০৪ খ্রী:) এবং বুদ্ধদেব বসু (১৯০৮-১৯৭৪ খ্রী:)। ‘কল্লোল’ের শিল্পি-সংখ্যা অগণিত।^{১৭} “যে আসবে এ [অকিস] ঘরে কল্লোল তারই পত্রিকা।”—দীনেশরঞ্জন নাকি বলেছিলেন শৈলজ্ঞানন্দকে। বসন্ত নতুন যুগের অভাবিত ব্যাখার কাঁপন নবীন সৃষ্টির দোলা জাগিয়েছিল যাদের অন্তরে তাঁদের সকলকেই কাছে টানতে চেয়েছিল ‘কল্লোল’ পত্রিকা। শৈলজ্ঞানন্দ ছিলেন একেবারে প্রথম থেকেই; প্রথম বর্ষের প্রথম সংখ্যায় বেরিয়েছিল তাঁর ‘মা’ গল্প; তারপরে এই অভিনব জীবন-শিল্পীর নব নব দানে সমৃদ্ধ হয়েছে ‘কল্লোল’-এর সংখ্যার পর সংখ্যা। অত্যাশ্চর্য কথা ছেড়ে দিলেও তারাশঙ্কর, প্রবোধ সাম্যাল, অন্নদাশঙ্কর এঁদের সকলেরই উদীয়মান স্বজন-চেতনাকে টেনেছিল ‘কল্লোল’-এর আকর্ষণ। তাহলেও একান্তভাবে

১৬। ‘ঝড়ের দোলা’ সংকলনে কোর আর্টস ক্লাবের চার সত্ত্ব চারটি গল্প লেখেন।

১। ‘পাগল’—দুর্নীতি দেবী, ২। ‘মাদুরা’—গোকুল নাগ, ৩। ‘শ্রীপাত’—বদীন্দ্রনাথ বসু, ৪। ‘জয়মাল্য’—দীনেশ নাথ।

১৭। বিস্তৃত বিবরণ দ্র.—ডঃ জীবেন্দ্রবিনোদ সিংহরায়—‘কল্লোলের কাল’।

সে বাঁধনে এঁরা কেউ-ই স্বাধিতাবে ধরা দেন নি ; এমন কি প্রথম প্রকাশকালের উত্তাল উদ্দীপনাও স্থগীর্ণস্বারী হয় নি। তাহলেও যাদের প্রকৃতি, প্রবণতা ও সাধনার বশে ‘কল্লোল’ বাংলা সাহিত্যের একটি স্বতন্ত্র প্রবাহ, তাঁদের প্রধান ঐ তিন জন ; প্রেমেন্দ্র-অচিন্ত্য-বুদ্ধদেব জরী।

বর্তমান প্রসঙ্গে এ-কথার স্পষ্ট তাৎপৰ্য অমুখাবনের প্রয়োজন রয়েছে। ছোটগল্পিক তারালঙ্কারের শ্রবণী-বাসনা ‘কল্লোল’-এর আশ্রয়েই প্রথম সংবৰ্ধিত আত্মপ্রকাশ লাভ করেছিল ; তাঁর ‘রসকলি’, ‘হারানো স্বর’, ‘স্থলপদ্ম’—একে একে ছাপা হয়েছিল ‘কল্লোলে’ই। তাহলেও তাঁর মনের তরী ভেড়ে নি কখনোই ‘কল্লোল’-এর বাটে। প্রধানত মানসিকতার পার্থক্য আন্তরিক ছিল বলেই অল্পদিনেই তিনি সঙ্গ-ছাড়া হয়েছিলেন। অন্নদাশঙ্কর ‘কল্লোল’ের ইশারায় দূর থেকে চকিত-চমকিত হয়েছিলেন ; কাছে এসে ধরা দেন নি কোনো দিন। প্রবোধ সান্যালও প্রথম দিকে খুবই অন্তরঙ্গ হয়েছিলেন ; ‘কল্লোল’-এর লেখক তালিকায় সে-যুগে তিনি এক লোভনীয় নাম। অথচ অল্পদিনেই তাঁর চলার পথ স্বতন্ত্র হয়ে গেছে।

কেবল শৈলজ্ঞানন্দ প্রথম থেকে ছিলেন অভিন্ন-হৃদয়। ‘কল্লোল’-এর বাটে বসেই ‘কালিকলম’-এর প্রকাশনার উত্তোগী হয়েছিলেন মুরলীধর বসু আর প্রেমেন্দ্র মিত্রের সঙ্গে। কিন্তু এ-যোগ কর্ণের—আত্মার নয়। সেই গুঢ়তম স্বভাবে শৈলজ্ঞানন্দ কল্লোল-গোষ্ঠীতে থেকেও কল্লোলেতর,—বীরভূমের লালমাটির স্বপ্ন তাঁর গল্পের দেহে বিভাসিত হয়ে উঠেছে,—তবু তাঁর শিল্প-প্রাণ সেই জন্মভূমির কসলও নয়,—শৈলজ্ঞানন্দ বাংলা সাহিত্যে কয়লাকুঠি-জীবনের প্রত্যক্ষ ময়ূরপ্রসাদ রূপকার।

সে এক পৃথক প্রসঙ্গ। বর্তমান উপলক্ষে প্রধান কথা হল, ‘কল্লোল’ যেখানে একটি যুগ-চেতনার প্রতীক,—আগে বলেছি—এক ভঙ্গুর কালের চোরাবালিতে আশাহত বিক্ষুব্ধ তারুণ্যের আক্ষেপ আলোড়ন এবং প্রচ্ছন্ন উজ্জীবন-আকাজ্জার সবটুকু নিয়েই তার সামুদ্রিক বিস্তার। ব্যাপ্তিই সেই জীবন-ভাবনার একমাত্র কথা ছিল না—তার গভীরে বৈচিত্র্যের সঙ্গে অবিরোধের তরঙ্গাভিঘাতও ছিল অপ্রমেয়। সেই ব্যাপক অর্থে ‘কল্লোল’-অহুসারী, ‘কল্লোলেতর’ এবং ‘কল্লোল’-বিরোধী মানস প্রসারের অভিঘাতেই কল্লোল-যুগচেতনার সর্বাঙ্গক প্রতিষ্ঠা-পরিচয়।

‘কল্লোল’-পত্রিকাশ্রয়ী মুখ্য মানসিকতায় সেই সর্বাঙ্গত রূপটি কখনোই ধরা পড়ে নি, গড়বার কথাও নয়। এক বিশেষ প্রবণতার রেখাচিহ্নিত ষাত বেয়েই চলেছিল তার ভাব-শ্রোত ; অচিন্ত্যকুমার ব্যাখ্যা করে বলেছেন—“বস্তুত কল্লোল যুগে এ-ছোটোই প্রধান স্বর ছিল, এক, প্রবল বিরুদ্ধবাদ ; দুই, বিহ্বল ভাববিলাস। একদিকে অনিয়মাবধীন

উদ্ভাসিত, অগ্নিদিকে সর্বব্যাপী নিরর্থকতার কাব্য। একদিকে সংগ্রামের মহিমা, অগ্নিদিকে বার্থতার মাদুরী। আত্মবাহী যুবক প্রতিফল জীবনের প্রতিধাতে নিবাসিত হচ্ছে—এই যন্ত্রণাটা সেই যুগের যন্ত্রণা। শুধু বন্ধ দরজায় মাথা খুঁড়ছে, কোথাও আশ্রয় খুঁজে পাচ্ছে না,—কিংবা যে জায়গায় পাচ্ছে, তা তার আত্মার আত্মপাতিক নয়—এই অসন্তোষে, এই অপূর্ণতায় সে ছিন্নভিন্ন।”^{১৮}

‘কল্লোলযুগ’ অর্থে এখানে ‘কল্লোল’-পত্রিকা মাধ্যমে উৎসারিত মূখ্য যুগমানসিকতার প্রসঙ্গই নির্দেশ করেছেন অচিন্ত্যকুমার। আর সেই জীবনানুভবই অচিন্ত্য-প্রেমেন-বুদ্ধদেবের লেখনী আশ্রয় করে প্রত্যক্ষ প্রকট মূর্তি ধারণ করেছিল সেদিন। এঁদের মধ্যে সাধারণ কেবল সমকালীনতার, সমানকর্মিতার, অথবা ঘনিষ্ঠ সৌহৃদ্যের নয়। এই তিনজনের অনুভবের মধ্যে যুগের এক অনির্দেশনীয় বেদনা পুঞ্জিত হয়েছিল।—পুরাতন প্রত্যয়ের ভগ্ন-বিচূর্ণ বেদীতলে এঁদের প্রাণ নবীন বিশ্বাসের আশ্রয় কামনা করে আর্ত বিকল হয়ে উঠেছে;—আর সে আকাজক্ষা, সে আর্তি এবং বিক্ষোভ তিনজনেরই লেখনী-মাধ্যমে প্রকাশিত হয়েছে গল্প-উপন্যাস-কবিতার,—গত-পতনের বিচিত্র মাধ্যমে। তবু এঁদের তিনজনের সৃষ্টিই সমধর্মী নয়—স্বজন-রসের স্বাদুতায় যেমন, তেমনি সাফল্যের পরিমাপেও তারতম্য রয়েছে দূরপ্রসারী ব্যবধানের আকার ধরে। সেই দৃষ্টিকোণ থেকেই ‘কল্লোল’-ধারার উত্তরসাধক গল্পকারদের মধ্যে প্রথম স্রবীণতার দাবি প্রেমেন্দ্র মিত্রের। এ আলোচনা রচনার উৎকর্ষ-অপকর্ষের তুলনামূলক নয়,—কোনো সাহিত্যালোচনারই তা মূখ্য উদ্দেশ্য হতে পারে না। তা ছাড়া প্রকরণগত বিশিষ্টতা, এবং জীবনানুভবের স্বতন্ত্র স্বাদুতাকে আশ্রয় করে বাংলা ছোটগল্পের ঐতিহাসিক বিকাশের স্বভাব সন্ধানই বর্তমান প্রয়াসের একমাত্র কাম্য। প্রেমেন্দ্র মিত্র এই শিরিষায়ের মধ্যে সেই প্রথমতম, যার সৃষ্টিতে ছোটগল্পের অকুঞ্চিত পরিচ্ছন্ন আকারটি অক্ষুণ্ণ থাকতে পেরেছে। বুদ্ধদেব নিজেই স্বীকার করেছেন, তাঁর লেখনীর চাল মূলত গল্প-লেখকের নয়।^{১৯} অচিন্ত্য সেনগুপ্তের গল্পের গঠন অপেক্ষাকৃত স্পষ্ট; কিন্তু তাঁর অন্তরের কবি কেবল তাঁর গল্পের আত্মার মূলেই বাসা বেঁধে নেই,—তাঁর কথার দেহেও কবিতার সুর লগ্ন হয়ে রয়েছে। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় এই দুই শিল্পীর উপন্যাস রচনাকে ‘কাব্যধর্মী’ বলে অভিহিত করেছেন,^{২০}—তাঁদের ছোটগল্প-গুচ্ছও নিঃসন্দেহে কবিতাস্বাদী, তাই ‘কল্লোল’-ধারার

১৮। অচিন্ত্য সেনগুপ্ত—‘কল্লোল যুগ’।

১৯। ঐন্ডব্য—ভ্যোভিপ্রসাদ বসু সম্পাদিত—‘গল্প-লেখার গল্প’। এ বিষয়ে বুদ্ধদেব সম্পর্কীয় পরবর্তী আলোচনা ঐন্ডব্য।

২০। ডঃ—ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—‘বঙ্গসাহিত্য উপন্যাসের ধারা’—৪র্থ সং।

ছোটগল্প-রূপের পরিচ্ছন্নতম পরিচয় সন্ধানে প্রেমেন্দ্র মিত্রের স্বজনলোকেই অবিতর্কিত অনুপ্রবেশ করা যেতে পারে।

(ক) প্রেমেন্দ্র মিত্র

নিছক তথ্যগত ইতিহাসের বিচারে প্রেমেন্দ্র মিত্র মূলত ‘কল্লোলে’র শিল্পী নন। তাঁর প্রথম গল্প প্রকাশিত হয়েছিল প্রবাসী পত্রিকায় (‘শুধু কেরানী’—প্রকাশ কাল—১৩৩০, চৈত্র সংখ্যা)। ‘কল্লোলে’র ঘাটে তাঁর হৃষ্টের তরী যখন ভিড়েছে,—‘প্রবাসী’ ও ‘বিজলী’ পত্রিকার সাহচর্যে তিনি তখন লব্ধপ্রতিষ্ঠ। অন্তর্গত ‘কল্লোলে’র প্রথম বছরের শেষে গোষ্ঠীভুক্ত হয়েও তৃতীয় বছরেই ‘কালিকলম’ পত্রিকায় পৃথক প্রতিষ্ঠাত্বমির সন্ধান করেছিলেন। ‘কল্লোলের সংহতিতে সেদিন ‘চিড় যে খেল’, অচিন্ত্যকুমারও সে কথা গোপন করতে পারেন নি।^{২১} তাহলেও অনেকের চেয়ে দূরে থেকেও প্রেমেন্দ্র মিত্রই ‘কল্লোলে’র স্বয়ং এবং সাধনাকে একান্ত করে পেয়েছিলেন,—গল্পহৃষ্টের স্বরূপ পরিচ্ছন্ন প্রচ্ছদে।

ওপরে উদ্ধৃত কল্লোল যুগ-লক্ষণের বিশ্লেষণ প্রসঙ্গে অচিন্ত্যকুমার স্পষ্টত-ই অনুভব করতে দিয়েছেন,—সে ছিল এক আত্মিক যন্ত্রণা। বিশ্বাসের আশ্রয়-হারা মাহুকের জীবন বড়ের রাতে নোঙরহেঁড়া উত্তাল নৌকোর মত। সেই ভরজতাড়িত লোলারমান আত্মার যন্ত্রণাই কখনো আর্তি, কখনো বিক্ষোভের আকার পেয়েছে ‘কল্লোল’-ভাবনায়। ভুলেও এমন কথা যেন না ভাবি,—এই শিল্পীগোষ্ঠী ছিলেন সচেতনভাবে প্রত্যয়-বিমুখ। পুরাতন মূল্যবোধের আশ্রয় ক্রমশ তলা থেকে ক্ষয়ে গিয়ে কালের সমুদ্রবক্ষে নিঃশেষে চূর্ণ হয়ে পড়েছে,—আজ সেখানে কেবল শূন্যতা,—কেবল বড়ের রাতের অন্ধকার ও প্রচণ্ড তরঙ্গাভিষাৎ। তাই শুনি :

“বিধাতা, জানো না তুমি কী অণীর পিপাসা আমার

অমৃতের তরে।

না হয় ডুবিয়া আছি কুমিঘন পঙ্কের সাগরে

গোপন অন্তর মম নিরন্তর স্বধার তৃষ্ণায়

শুক হয়ে আছে তবু।”

[‘বন্দীর বন্দনা’]

এ-কবিতা কেবল বুদ্ধদেব বহুর ব্যক্তি-চেতনার সৃষ্টি নয়,—ব্যক্তি-কবির কণ্ঠে যুগ-জীবন-যন্ত্রণার বাণীকণ। কখনো কখনো এই একটানা নৈরাত্নের অভিঘাত জমাট বেঁধে বিমুখ বিক্ষোভের আকার ধরেছে। কিন্তু বাইরে থেকে যা বিরোধিতা,—বিরূপতা,

অন্তরে তার মূল ছড়িয়ে রয়েছে এক উৎকণ্ঠিত মূক বাসনার গভীরে। শিল্পী হিসেবে প্রেমেন্দ্র মিট্রের শ্রেষ্ঠতা এই প্রত্যয়-বাসনার অবিচল দৃঢ়তায়। ‘প্রথম’-র কবিকে অবিশ্বাসী বলে ভুল করেছিলেন কেউ কেউ;—উদ্ধৃত ঘোষনের বেঞ্চনার্ত্ত অবিদ্যের নির্মোক মোচন অসাধ্য ছিল তখনো। কিন্তু উত্তীর্ণ ঘোষনের চোখ-ধাঁধানো প্রথম আলোর সীমা পেরিয়ে কবি যখন সমুদ্র স্নান করে কিরলেন, তখন সন্দেহ রইল না, প্রথমাবধিই তাঁর শিল্পি-আত্মা ছিল গোপনে গোপনে প্রত্যয়ের সাগরতীরেরে অতিসারী।

“এই অকিঞ্চন পৃথিবীর মৃত্তিকায়

যে সূর্য বোজা ভূমি রোপণ করে।

তা বার্থ হবার নয়।

মোহাচ্ছন্ন বর্তমানের সমস্ত কুস্মটিকা অতিক্রম করে

হৃদয় যুগান্তে তার সংকেত প্রসারিত।

মানবতার গভীর উৎসমূলে অক্ষয় তার প্রেরণা।

হে মহাকাল, তোমার অনন্ত পারাবারে আমরা

কণিকের বৃষ্ণুদ।

তবু সেই সূর্যশিখা যে আমাদের আছে প্রতিকলিত

এই আমাদের গৌরব।”

এই কবিতা ‘সাগর থেকে কে’র—কিন্তু এ বাণী প্রেমেন্দ্র মিট্রের আঘোষন শিল্পি-চেতনার। ‘কল্লোল’-এর দিশাহীন অন্ধ আত্মসন্ধানের দিনে বিভ্রান্তচেতন তরুণ প্রেমেন্দ্র বন্ধুকে চিঠি লিখেছিলেন,—“বড় দুঃখ আমার এই যে, কোন কাজই ভাল করে করতে পারলুম না। জীবনের মানেও বুঝতে পারি না। জীবনটা যখন চলা, তখন একটা দিকে ত চলা দরকার, চারদিকে সমানভাবে দৌড়াদৌড়ি করলে লাভ হবে না নিশ্চয়ই। সেই পথের লক্ষ্যটা আনন্দ ছাড়া কি করা যেতে পারে ভেবে পাচ্ছি না।।।।।

“আনন্দ কল্যাণের সঙ্গে না মিশলেই যায় সব ভেঙে। অনেক ধনী হয়ে অনেক টাকা বাজে অপব্যয় করার আনন্দ আছে, খুব ব্যক্তিচারী লম্পট হওয়াতেও আনন্দ আছে, সর্বভাগী বৈরাগী তপস্বী সন্ন্যাসী হওয়াতেও আনন্দ আছে, কিন্তু কল্যাণের সঙ্গে আনন্দ মেশে না, তাই গোল। এগিয়েও ভুল করতে পারি, পেছিয়েও। পাল্লা সমান রেখে কেমন করে চলা যায়, তাও ত ভেবে পাই না।”^{২২}

ঘোষনের এই পথ খোঁজা—খুঁজে না পাওয়ার বহুপার অন্তরালে ছড়িয়ে রয়েছে অসংজ্ঞান মনের ধ্রুব-সংলগ্নতার বাসনা। আর একটি চিঠিতে লিখলেন, হুড়ির সীমান

তখনো পৌছাননি (১৯২২ খ্রী:),—“বিচিত্র জীবনের কাহিনী। শুধু মনের মধ্যে বসে হোক—‘উজ্জ্বল জাগ্রত প্রাণ্য বরান্ নিবোধত।’ যদি কেউ ঐশ্বর্য নিয়ে হুখী হয় হোক, ক্ষুদ্র শাস্তি নিয়ে হুখী হয়, হতে দাও, আমরা জানি ‘নাগ্নে হুখমন্তি।’ অতএব ‘ভূমৈব জিজ্ঞাসিতব্য’। সেই ভূমার খোঁজে আমরা বেন না নিরন্তর হই। আজ যৌবনকে বলি, ‘বন্ধুগের এই মায়াজালের বীধনধানা তোরে হবে খণ্ডিতে’।”^{২৩}

সন্দেহ নেই, অপরিণত যৌবনের এই উজ্জ্বাসের অনেকখানিই বাইরে থেকে পাওয়া। রবীন্দ্র-যুগের আকাশে-বাতাসে এ ধরনের ভাবনা তখন অভ্রম উড়ে বেড়াচ্ছিল। তাহলেও এই পড়ে পাওয়া চৌদ্দ আনার বাইরে দুটি আনা যে শিল্পীর আত্মার দ্বিধা সোনাকরূপ, —তার নিঃসংশয় পরিচয় পাই প্রথমাবধি তাঁর ছোটগল্পে।

‘বৃদ্ধ-অচিন্ত্য (group) বেটনী’র সঙ্গে তুলনা করে ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় লিখেছেন,—“কথাশিল্পী প্রেমেন্দ্রের প্রশালী সম্পূর্ণ ভিন্ন প্রকৃতির। ...কাব্যের আভিষ্য বিষয়ে তিনি অচিন্ত্য-বৃদ্ধদের হইতে সম্পূর্ণ বিপরীতধর্মী। কল্পনাবিলাস বা কাব্যচর্চার লেশমাত্র বাস্প তাঁহার উপস্থানে নাই।” ডঃ বন্দ্যোপাধ্যায় এই উপলক্ষ্যে লেখকের গল্পসংকলন গ্রন্থগুলির কথাই বিশেষভাবে স্মরণ করেছেন; এবং স্বীকার করেছেন,—প্রেমেন্দ্র মিত্রের কথাসাহিত্য সৎক্ষে সৎল মন্তব্যই সাধারণ-ভাবে তাঁর ছোটগল্পগুলির প্রসঙ্গেই প্রযোজ্য,—কারণ উপস্থাসের চেয়ে ছোটগল্পেই তাঁর প্রতিভার মহত্তর মুক্তি।^{২৪} প্রেমেন্দ্র মিত্র তাঁর সমসাময়িক বাংলা সাহিত্যের স্মরণীয়তম কবিগোষ্ঠীর শ্রেষ্ঠ একজন,—তবু তাঁর ছোটগল্প কবি-কর্মের অনধিকার প্রবেশে বিন্দুমাত্র আচ্ছন্ন হয়নি। এ এক আনন্দজনক বিষয়। তার চেয়েও বড় বিষয়,—সম্পূর্ণরূপে কাব্যগন্ধ-বিবর্জিত এই গল্পগুলি পড়তে পড়তেই মনে হয়,—ছোটগল্প-শৈলীর সঙ্গে গীতিকবিতা-ধর্মের এক অদৃশ্য আত্মিক যোগ রয়েছে।

ডঃ বন্দ্যোপাধ্যায় বলেছেন,—“এক প্রকার শুষ্ক, আবেগহীন, বুদ্ধিপ্রধান জীবন-সমালোচনা, বাঙালি স্নাতক ভাবার্জিতার (sentimentality) সম্পূর্ণ বর্জন ও আবেগ-প্রবণতার কঠোর নিয়ন্ত্রণই তাঁহার মুখ্য বিশেষত্ব।...তাঁহার গল্পগুলির মধ্যে যে কল্পনার একেবারে অভাব তাহা ঠিক নহে; কিন্তু এই কল্পনার মধ্যে একপ্রকার অপ্রকৃতিস্বভা (morbidity) বা মনোবিকারের ইঙ্গিত আছে।”^{২৫} মনে হয়, গভীর অহুসঙ্কান করলে বোকা যাবে,—প্রেমেন্দ্র মিত্রের গল্পের morbidity আসলে এক ভারসাম্যহীন অস্থূল যুগজীবন-বহনকে নিজের মধ্যে ধারণ এবং বহন করার শৈল্পিক কল-পরিণাম ছাড়া

২৩। ডব্লিউ. ২৪। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—‘বঙ্গসাহিত্যে উপস্থাসের ধারা’—চতুর্থ সংস্করণ। ২৫। ডব্লিউ.

আর কিছুই নয়,—এখানেই তিনি বর্ধা কবি। জীবনের ভাববেদনা যেখানে নিছক অহুতব বা উপলব্ধির স্তরে সঞ্চার করে কেবল, তখন তার অভিব্যক্তি অগতঃ এবং ব্যাহত হয় হুলস্থল ভাবালুতা কিংবা রূপ-রীতি-কথার আবেগাভিমানিতায়। বর্ধা শিল্পী বিনি,—নিজের যুগের বাসনা ও আত্মার যন্ত্রণাকে উপলব্ধি-অহুতব করেই তিনি ক্ষান্ত হন না,—নিজের সত্তার গভীরে ডাকে ধারণ এবং বহন করে করেন। সেখানে তার দুঃখবেদনা, যন্ত্রণা এবং আনন্দ তাঁর দ্বিতীয় অস্তিত্ব,—দ্বিতীয়ই বা বলি কেন, একমাত্র অস্তিত্ব,—তথা অনন্ত চৈতন্য-স্বরূপে ভাস্বর হয়ে ওঠে। প্রেমেন্দ্র মিত্রের গল্পের morbidity,—যদি তা morbidity-ই হয়,—তাঁর সমসাময়িক সাহিত্যিক যুগ-যন্ত্রণার চৈতন্যময় প্রতিকলন,—নিরাবেগ সংহতির মধ্যে বা জঘাট্ কঠিন হয়ে উঠেছে। কিন্তু সেই সংক্ষিপ্ত ও সংহত কাঠিন্যের মধ্যে কোথায় যেন শিল্পি-চেতনার এক অতিরিক্ত ইন্দ্রিয় জাগ্রত হয়ে আছে,—যা কোনো নাম-না-জানা প্রত্যয়-লোকের উৎকর্ষায় চিরচকিত হয়ে রয়েছে,—‘অপ্রকৃতিস্থ’ হয়ে আছে কোনো ‘বেনামী বন্দরে’ নোঙরের আশ্রয় খুঁজে পাবার অন্তর্লীন অবচেতন আকাঙ্ক্ষায়।—ছোটগল্পধারার গভীরে সেই অতিরিক্ত ইন্দ্রিয় ‘কবি’ প্রেমেন্দ্রের।

রবীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন,—“কবির কাজ এই অহুতবে মানুষের চৈতন্যকে উদ্দীপ্ত করা, ঔলসীভূত থেকে উষোধিত করা। সেই কবিকেই মানুষ বড়ো বলে, যে এমন সকল বিষয়ে মানুষের চিত্তকে আকর্ষিত করেছে, যার মধ্যে নিত্যতা আছে, মহিমা আছে, মুক্তি আছে, বা ব্যাপক এবং গভীর।”^{২০} প্রেমেন্দ্র মিত্র রক্ত-পথহীন বদ্ধ গলির জীবনে পরিবর্তিত হয়েছেন,—তাই মুক্তির আকাশ তাঁর চেতনার অনায়াস। তা সত্ত্বেও তাঁর কবি-আত্মা মুমূর্ষু—তাই আশাহীন যন্ত্রণার্ত জীবনের চোরাগলিতে বসেও স্থটির মহিমাকে ভোলা সম্ভব হয়নি তাঁর পক্ষে। ‘শুধু কেরানী’ তাঁর প্রথম গল্প : মনুষ্যত্বের ভাবাহীন রিক্ততার যে আকস্মিক অহুতব এই গল্প-রচনার মূলে রয়েছে,—খুব দূরায়িত হলেও আদিকবির আদিম স্থটির স্মৃতিকথা তাতে আলোড়িত হয়ে ওঠে। প্রেমেন্দ্র মিত্রের এই প্রথম স্থটিও ‘শোক থেকে জাত’;—পল্লিজীবনের নয়,—নির্মাণিক সভ্যতার যুগপক্ষে বাঁধা বঙ্গপঙ্কর মত অসহায় মানুষের,—কেরানি জীবনের ‘শ্লোক’ এ-গল্প।^{২১}

কেরানির জীবনে মানব-স্বপ্নের মধুবিহীনতা কী করে বাস্তবের পাশব আঘাতে জর্জরিত আরণ্য ভূমিতে লুপ্তিত হয়ে পড়ে,—‘শুধু কেরানী’ তারই সংক্ষিপ্ত কাহিনী;—কেরানির বিবাহ, প্রণয়, ছোটছোট জীবন-মুহুর্তে ‘বড়প্রেমের’ ব্যঙ্গনা,

২০। রবীন্দ্রনাথ—‘আত্মপরিচয়’ ৫ম সংস্করণ রচনা। ২১। এই গল্প সৃষ্টির পূর্ণ কাহিনী লেখক নেকেই জানিয়েছেন। ডাঃ জ্যোতিপ্রসাদ বসু (স)—‘গল্প লেখার গল্প’।

অকস্মাৎ রোগা হত পত্নীর পত্তর মত কুঁকড়ে মরা,—বৈচে থাকবার বুকভরা আশার নিরুত্তম অপবাত, অর্থাভাবে চিকিৎসাহীন নিষ্ঠুর মৃত্যুর এক গভাভুগতিক ছবি। গল্প তবু গভাভুগতিক নয়, রূপ-রীতি-বাচনে—কোথাও না। গল্পের শুরু হয়েছে মদির জীবন-বাসনার নিবিড় স্বপ্নাবেশ ঘিরে :—

“তখন পাখিদের নীড় বাঁধবার সময়। চঞ্চল পাখিগুলো খড়ের কুটি, ছেঁড়া পালক শুকনো ভাল মুখে করে উৎকণ্ঠিত হয়ে ফিরছে।

তাদের বিয়ে হল।—দুটি নেহাৎ সাদাগিখে ছেলেমেয়ের।

ছেলেটি মার্চেন্ট অক্সিগের কেরানী—বছরের পর বছর ধরে বড় বড় বাঁধানো ষাঁতায় গোটা গোটা স্পষ্ট অক্ষরে আমদানি, রপ্তানির হিসাব লেখে। মেয়েটি শুধু একটি শ্রামবর্ণ সাধারণ গরীব গৃহস্থ ঘরের মেয়ে—সলজ্জ, সহিষ্ণু, মমতাময়ী।”

—কপোত-কপোতীর মত জীবনের উচ্চুড় শাখে তাদের নীড় বাঁধা হয় নি,—তবু সবচেয়ে হাল্কা, ভঙ্গুর ডালটিতে বসেও জীবনের মধুগুঞ্জন কলকুঞ্জে নিবিড় হয়ে এসেছিল। কিন্তু যেমনি প্রথম একটু হাওয়া দিল বিপরীত দিক থেকে, অমনি হাল্কা দুর্বল ডালে ক্ষয়িষ্ণুতার আওয়াজ উঠল মড়মড়িয়ে! মেয়েটি প্রথমবার মরে মরেও বেঁচে গেল। দ্বিতীয়বার আর বৃষ্টি নিস্তার নেই।—

“নূতন নীড়ে তখন অচেনা অতিথির সমাগম হয়েছে। একটি শোকা। কিন্তু মেয়েটির আর বাপের বাড়ি থেকে আসা হয়ে উঠছে না। অস্থখ আর সারতে চায় না,...। ভাক্তার-খাত্তা বলে,—‘স্মৃতিকা’।”

* * *

“রোগ কিন্তু ক্রমশ বেড়েই চলল।”...

“তবু ছেলেটিকে নিত্য নিয়মিত অক্সিস যেতে হয়।”...

“তাদাতাড়ি ঘরে কেরবার জন্তে প্রাণ আকুল হয়ে উঠলেও ছেলেটি হেঁটে আসে—ট্রামের পয়সা বাঁচিয়ে ফুলের মালা কেনবার জন্তে নয় [জীবনের মধুমাশে একদিন সে তা-ও করেছিল],—অস্থখের পরচ জোগাতে।

কোনো সময় হয়ত একবারটি মনে হয় যদি সে এমন গরীব না হত, আরো ভাল করে ভাক্তার দেখিয়ে আর একটু চেষ্টা করে দেখত।

শুধু সেদিন জানহারাবার আগে মেয়েটি একটিবারের জন্তে এতদিনকার মিথ্যা করণ ছলনা ভেঙে দিয়ে কেঁদে কেলে বললে—‘আমি মরতে চাইনি,—ভগবানের কাছে রাতদিন কেঁদে জীবন ভিক্ষা চেয়েছি, কিন্তু,—

গর ফুরিয়ে গেল।

‘তখন কালবোশেখীর উন্নত মসীবরণ আকাশে নীড় ভাঙার মহোৎসব লেগেছে।’

‘শুধু কেরানী’ শুধু এইটুকুতেই শেষ হয়েছে। অর্থাৎ, বিধাতার বিরুদ্ধে কোনো জেহাদ ঘোষণা নেই,—সমাজের অসাম্য, কেরানীজীবনের অর্থনৈতিক নিগ্রহের বিষয়ে কোনো দ্বিধা-বাণী উচ্চারিত হয়নি ;—কেবল সীমিত জীবনের সংকীর্ণ স্বধ-দুঃখের গণ্ডী ভেঙে বৃহৎ জীবনের সঙ্গে অস্থিত হবার এক অক্ষুট সংকেত যেন নুক ভীক বাসনার স্রুতি নিয়ে জড়িয়ে আছে গল্পের আদি-অন্তে দুটি পৃথক বাক্যের আকারে। —অভাব-উৎকর্ষা-ধিন্ন আধুনিক গল্পের মানব-জীবনের নীড় যেন পাখির মত আকাশের নিঃসীমতার দিকে চোখ মেলে একবার শুধু চেয়ে দেখল ;—ভানা ছড়িয়ে উড়ে বেড়াবার অধিকার তার নয়,—তবু হুচোখের তরাদৃষ্টি নিয়ে চেয়ে দেখতে দোষ কী। মুমুকু বাসনার সঙ্গে অতটুকু দূরায় একালের পক্ষেও অসংগত নয়। বস্তুত চোরাকুঠরির গোপন গবাক্ষপথ ধরে সেই মুক্তির আকাশটুকুকে গল্পের জীবনে আহ্বান করে এনেছেন শিল্পী, অনেক ক্ষেত্রেই স্থপতি সচেতনতার অন্তরালে। নিতান্ত গুঢ়ায়ত, কাব্যগন্ধ-বিমুগ্ধ, যথার্থ ভাবনের বাস্তব শৈলীর জগতে এই মুক্তির অদৃশ্য গবাক্ষটুকু অক্ষুট সাংকেতিকতার। ডঃ ক্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় লেখকের ‘একটি রাাত্রি’, এবং ‘মহানগর’ গল্প প্রসঙ্গে এই সাংকেতিকতার প্রসঙ্গ অবতারণা করেছেন।^{১৮} প্রেমেন্দ্র মিত্রের সার্থক গল্প রচনার হাতিয়ার অনেক ক্ষেত্রেই অদৃশ্য সাংকেতিকতার এক নিজস্ব শৈলী।

ডঃ ক্রীকুমার সেন লিখেছেন,—“জীবনের সঙ্গে যুদ্ধে বাহারা প্রাণপণে চেষ্টা করিয়াও জিতিতে পারিতেছে না, তাহাদের বার্ষিকাকে প্রেমেন্দ্রবাবু দীপ্তিমান করিয়াছেন গল্পে,—অথচ কোনো আড়ম্বর বা ভাবুকতা নাই।”^{১৯} ‘শুধু কেরানী’ গল্পে সেই দীপ্তি এসেছে একটি ‘শুধু কেরানী’র জীবনকে বৃহৎ মুক্ত জীবন-প্রকৃতির প্রচ্ছদে উত্তীর্ণ করতে পারার ব্যর্থতা সাক্ষ্যে। এদিক্ থেকে ‘শুধু কেরানী’ নামটিও তাৎপর্যপূর্ণ,—সাংকেতিক ব্যঞ্জনাবহ। Stevenson-এর কথা মনে পড়ে—“.....stories may be nourished with the realities of life, but their true mark is to satisfy the nameless longings of the reader, and to obey the ideal laws of day-dreams.”^{২০} গল্পলেখক প্রেমেন্দ্র মিত্রকে মাঝে মাঝে ‘brutal of all realists’ বলতে ইচ্ছে করে,—অন্তত বাংলা ছোটগল্পের আলোচ্য যুগের প্রেক্ষিতে। তাঁর গল্পে বাস্তব জীবনায়নের যে নিরুক্তাপ, নিরাবেগ দৃঢ়তা ও অবিচলতা রয়েছে,—মাঝে মাঝে তাকে রূঢ় কাঠিন্য বলে ভুল হয়। তবু সিদ্ধকাম এই গল্প-শিল্পী ‘দিবাবসন্ত’ (day-

১৮। ডঃ ক্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—পূর্বোক্ত গ্রন্থ। ১৯। ডঃ ক্রীকুমার সেন—‘বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস’, চতুর্থ খণ্ড। ২০। Stevenson—‘Gossip on Romance.’

dream) দেখেছেন এবং দেখিয়েছেন,— তাঁর গল্পের জীবনকে অক্ষুট মুহূর্ত জীবন-প্রত্যয়ের আকাশলোকে উত্তীর্ণ করে। আর এই কলাইশিল্পীতে তাঁর স্মৃতিশক্তি এমনই বিষয়কর যে, কবির জগতে গল্পের ধীম-কে নিয়ে তিনি একবার করে ঘুরে এসেছেন সকলের অজান্তে, যেন বাতুলের মত। মৃত্যুর আগে আত্মকণ্ঠে মেয়েটি বাঁচতে চেয়েছিল,—কিন্তু কেন?—ছেলেটি চেয়েছিল। তার দৃষ্টিতাকে বাঁচাতে,—সর্বশ্রম দিয়ে। তাও-বা কেন? তাদের সেই অনামিকা আকাঙ্ক্ষাকেও শিল্পী যেন রূপ দিলেন গল্পের আদি-অন্তের দুটি ছত্রে পক্ষিজনগতের মূর্ত অঙ্গনে প্রবেশাধিকার দিয়ে।

‘একটি রাজি’র প্রসঙ্গে এ উক্তি আরো সার্থকভাবে প্রতিকলিত হতে পারে। গল্পের শুরু হয়েছে :

“বিংশ শতাব্দীর এই অবিশ্বাস, সংশয় ও হতাশার যুগে একটি পতিত অভিশপ্ত আত্মার কাহিনী বলতে বাচ্ছি, শুনলে অনেকের নাসা কুঞ্চিত, অনেকের চোখ সর্কোতুক বিস্ফারিত হয়ে উঠবে জানি।

“কিন্তু সত্যই স্বভ্রতের জীবনে এমনি অলৌকিক ঘটনা ঘটেছে।

“এ যুগে আমরা সবাই অল্পবিস্তর অভিশপ্ত, পতিত। আমাদের বিবর্ণ জীবনে মৃত্যুর হিমস্পর্শ লেগেছে। আমাদের আকাশ শূন্য হয়ে গেছে, পৃথিবী ব্যস্তিক প্রাত্যহিকতার কঠিন।

“এই মৃত্যু থেকে উদ্ধার পাবার জন্তে কি তপস্যা আমরা করতে পারি? তপস্যায় বিশ্বাসও আমরা হারিয়েছি। শুধু একদিন স্বভ্রতের মত দৈবের অযাচিত অপ্রত্যাশিত অহুগ্রহে অন্ধকার বিলোপ হয়ে যেতে পারে বিদ্যুৎ-ছটার, এইটুকুই আমাদের আশা।”

স্বভ্রত পেয়েছিল দৈবের অহুগ্রহ,—আর ‘শুধু কেরানী’ গল্পের নায়ক-নায়িকার জীবনের রক্তাক্ত অবসান লাল ফুল হয়ে ফুটেছে শিল্পীর দাক্ষিণ্য-শিল্প আত্মার বৃত্তে। তাদের সীমিত কুঃখের যন্ত্রণা এবং গানি যেন অনাদি বিশ্বের বড়ো আকাশে পাখা মেলে উড়বার অধিকার খুঁজে পেয়েছে। কেবল এই কারণেই প্রেমের মিত্রের গল্পে এক অবশ্যকমিত যুগ-জীবনের নোংরা গলির মধ্য দিয়ে চলতে চলতেও চেতনার দম বন্ধ হয়ে আসে না,—চূর্ণ অজ্ঞান নাকে মুখে ছিটকে পড়ে শ্বাস বন্ধ করে দেয় না। এই সত্যের চরম প্রমাণ লেখকের সুবিখ্যাত গল্প ‘বিকৃত স্মৃতির ফাঁদে’। ডঃ ত্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় স্বভাব-লিঙ্গ অন্তর্ভুক্তি দৃষ্টিতে গল্পটির অন্তরের মূল্য খুঁজে বার করেছেন : ‘বিকৃত স্মৃতির ফাঁদে’ গল্পটিতে পতিতা-জীবনের ভাবাবেশ-বর্জিত, অথচ সহানুভূতির রেখে পূর্ণ কাহিনী বিবৃত হইয়াছে—ইহার নিরূপার বীভৎসতার সংঘত চিত্র অঙ্কিত হইয়াছে। ইহাতে পতিতাকে আদর্শবিরোধের সাহায্যে রূপান্তরিত করিবার চেষ্টাযাত্র লক্ষিত হয় না; এবং এই বিষয়ে

ইহার অন্ত্যস্ত লেখকের পতিতা-কাহিনীর সহিত মৌলিক পার্থক্য।^{৩১} এ পার্থক্য কেবল শৈলীর নয়, শিল্পীর আদ্যার। অর্থাৎ কবির কল্পনা, উচ্ছ্বসিত আত্মবিশ্বাস,—কোনো কিছুকেই প্রেমের মিত্র উপলব্ধির পর্ষায় ছড়িয়ে রাখেন নি,—আদ্যার গভীরে সংহত করে তুলেছেন। আপন সত্যের সে অস্তিত্ব প্রত্যক্ষ সৃষ্টির অধিগম্য নয়,—সংকেত-ব্যঞ্জনার স্বল্পভাবী অন্তর্গত অনির্বচনীয়তার জগতে তার দুর্লভ্য সঞ্চারণ।

সাংকেতিকতার প্রসঙ্গে বলা হয়েছে—“It is all an attempt to spiritualise literature”.....^{৩২} প্রেমের মিত্রের বেলায় ‘আধ্যাত্মিকতা’ শব্দের প্রয়োগ বাড়াবাড়ি হবে ;—কিন্তু ‘বিকৃত কুম্ভার ফাঁদে’র মত গল্পেও, মনে হয়, তাঁর আদ্যার অস্থির জিজ্ঞাসা ছুটে কিরেছে বেগুনের জীবনের চোরা-গলিতে। একটি চিঠিতে অচিন্ত্যকুম্ভারকে শিল্পী লিখেছিলেন,—“কবিত্ব করা যায় বটে এই বলে যে বোঝা যায় না বলেই জীবন অপরূপ, মধুর হৃদয়, কিন্তু ভাই, মন হা হা করে। কি করি এই দুর্বোধ অনধিগম্য জীবন নিয়ে ? আমি হৃদয় কুৎসিত, আর একজন চিরকল্প, আর একজন নির্বোধ, আর একজন অন্ধ বা পতু, আর একজন দীন ভিখারীর ঘেয়ে।”^{৩৩} এ-প্রশ্নের জবাব মেলেনি ; তবু ‘বিকৃত কুম্ভার ফাঁদে’র মত গল্পেও অশান্ত আদ্যার সেই জবাব খুঁজে কিরেছেন শিল্পী। তাই জীবনের অতি বড় নগ্নতার মধ্যেও তাঁর গল্প আটকে পড়ে নিশ্বাসকে রুদ্ধ ;—দৃষ্টিকে অস্বচ্ছ করে তোলেনি ;—না শিল্পীর, না পাঠকের। প্রেমের মিত্রের গল্পে বীভৎস জগতে বিচরণ-লগ্নেও সহজ মুক্তির এক পাথর রয়েছে,—বা তাঁর কবি-আদ্যার দান।

কিন্তু ‘একটি রাজি’ গল্পের পরিচয় সন্ধান মাঝপথে থেমে রয়েছে।—কুম্ভার-গাঢ় এক শীতের সন্ধ্যায় উদ্দেশ্যহীনভাবে ঘুরে বেড়াচ্ছিল সূত্রত,—রহস্যময়ী মহানগরীর নাতি-দীপান্বিত নির্জন পথের রহস্যময়তায়। অনেক দূর এসে পড়েছিল সূত্রত একা একা। কারণ, “এই কুম্ভারসন্ধ্যা নগরের পথে নিরুদ্দেশ্য ভাবে ঘুরে বেড়াতে তার ভাল লাগে। জীবনের কাহিনী যেখানে স্পষ্টভাবে লেখা সেই দিনের পাতাগুলি হুড়ে সে যেন আর কোনো অস্তিত্বের আভাস পায় এই অন্ধকারে।

“যেন কোথায় আছে অনাবিকৃত ব্যাখ্যা জীবনের। পৃথিবী স্বপন অন্ধকারে নিজের সীমা লঙ্ঘন করে তারকালোক পর্বত প্রসারিত হয়, সেই অপরূপ অবসরে সে ব্যাখ্যার ইজিত পাওয়া যায়।”

এমন সময় দেখা হয়ে গেল, অশ্বালোকিত পথের আলোর তলায়, মীরার সঙ্গে—
একা ! অনেক দিন আগের পরিচয়,—মীরার বাবা ছিলেন মীর্জাপুরের সরকারি ডাক্তার,

৩১। ডঃ প্রীতম্বর বন্দ্যোপাধ্যায়—‘পূর্বোক্ত গ্রন্থ’।

৩২। A. Symons—‘The Symbolist Movement in Literature.’

৩৩। ডঃ অচিন্ত্য সেনগুপ্ত—‘কল্পোলম্বুগ’।

—আর স্বত্বে কোনো একদিন চেয়েছিল বিদ্যাচলে ‘ভানাতোরিয়াম’ খুলতে। সেই স্বত্বে আলাপ গাঢ় হয়েছিল। এমন কি একদিন গিক্‌নিক্-এও গিয়ে নিভৃত হয়ে পড়েছিল তারা। কিন্তু মীরা তখনো পরিপূর্ণ নারী হয়ে ওঠেনি;—বারে বারে নাড়া দিতে গিয়েও আমূল বিচঞ্চল করে তুলতে পারেনি সে স্বত্ব-র চেতনাকে। মীরার সঙ্গ হয়ত স্বত্বের ভাল লেগেছে,—বিচিত্র উচ্ছলতাও হয়ত উদ্ভাসিত হয়েছে, কিন্তু তার বেশি কিছু নয়। একদিন যা এসেছিল, আর একদিনের অপেক্ষা না রেখেই তা নিঃশেষে বিলুপ্ত হয়ে গেছে। অগাধ, অবশ আজ স্বত্ব-র মন,—কোনো দিনই সে ভাগ্যিণী,—জাগার প্রয়োজনও বুঝি অনুভব করেনি। অশচ অবচেতনার মধ্যে কেবলই ক্রান্ত অবসর হয়ে পড়েছে। এমন সময় কুয়াসা-ঘেরা আবছায়া মহানগরীর পথে চলতে চলতে,—হঠাৎ কখন “চারিধারের রহস্ত-সংকেতের মাঝে নিজের অপ্রত্যাশিত বিস্তৃতি”র সম্ভাবনা কী দেখা দিয়েছিল তার মনে?—আর তখনই হঠাৎ আবির্ভাব হল মীরার। দৈব নয় ত এ-কী?

রাত্রির নিভৃতির মধ্যে তারা গড়ের মাঠের পথে পাড়ি দিল ট্যাক্সিতে। তারপরেই গল্পকে শিল্পা সেখান থেকে ফিরিয়ে এনেছেন তৎক্ষণাৎ,—পরদিনের অরুণালোকিত স্বত্বের গৃহে।—“মনের ধূসরতায় ক্রান্তচেতন স্বত্বের জীবনে হঠাৎ কি আলো এলো অন্ধকার বিদীর্ণ করে! মনের অন্ধকার সাগর উঠেছে ঢুলে। অন্ধকার চেউ ভেঙে পড়ছে কেন্দ্রীভূত দীপ্তিতে। শুধু একটি মাহুষের আবির্ভাবে তার জীবনে এল এই অপক্লম জোয়ার। কোষমুক্ত তরবারের মত তার চেতনা উঠল বি'লক দিয়ে।

“একটি অপক্লম রাত যাতে তার পতিত আত্মা গভীর জড়ত্ব থেকে জেগে উঠেছে, তার জীবনে অক্ষয় হয়ে থাক।

“দীপ তার জীবনে হয়ত জ্বলবে, কিন্তু একটি থাক তারকা, হৃদয় দিগন্তে আয়ত্তের অতীত হয়ে।

“রাত্রির এই ‘রহস্ত-পরিচয়’ সে প্রাত্যহিক জীবনের মাঝে টেনে এনে গুলিমলিন করবে না।

“সবে এখন সকাল হয়েছে। মাহুষের দুর্বলতারও অস্ত নেই জানি, তবু স্বত্বের এই সংকল্পটুকু কেনেই আমরা বিদায় নিলাম।”

প্রত্যয়ের দৃঢ়তা নেই,—তবু তার জন্তে কী ব্যাকুল গভীর বাসনা। তরুণ বয়সে বন্ধুকে চিঠি লিখেছিলেন—“আচ্ছা অচিন্ত্য, পড়েছিল তো, ‘এতদিনে জানলেম, যে কাদন কাদলেম সে ক্লাহার জন্ত?’ পেরেছিল কি জানতে? কে সে প্রিয়া? সে প্রিয়াকে পাব কি মেয়েমাহুষের মধ্যে? কিন্তু কই? বার জন্তে জীবনভরা এই বিরাট ব্যাকুলতা

সে কি ওইটুকু? দিনরাতি আকাশ-পৃথিবী ছাড়িয়ে গেল যার বিরহের কান্নায় সে কি ওই চপল ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র তরা প্রাণীটা? যাকে নিঃশেষ করে সমস্ত জীবন বিলিয়ে দিতে চাই, যার জন্তে এই জীবনের মৃত্যু-বেদনা-দুঃখ-ভয়-সংকুল পথ বেয়ে চলেছি সে প্রিয়াকে নারীর ভেতর পাই কই ভাই।”^{৩৪}

প্রত্যক্ষ জীবনে ‘স্বপ্নে যারে যার না ধরা’,—কবি-আত্মার ভীক বাসনা দিলে গল্পের দেহে তাকে খুঁজে পেতে চেয়েছেন,—‘প্রাণীর’ রক্ত-মাংসের অবয়বকে অতিক্রম করে খুঁজেছেন প্রাণকে,—জড়তা-বুদ্ধির মধ্যে ‘ভূমি’-কে।

কিন্তু শিল্পীর চেতনার বহিরাবরণ রচিত হয়েছে এ-কালের জল-হাওয়া-মাটিতে, তাই ‘তপস্তা’র শক্তিতে বিশ্বাসের একান্ত দৃঢ়তা খুঁজে পাওয়া সহজ নয়। কলে গল্পের শেষে ভীক বাসনা একটি অল্পটু দুর্ময় স্বপ্নিল সাংকেতিকতার মধ্যোই যেন শেষ হয়েছে,—বা কথার অধরা ব্যক্তনায় ভরা। এইটুকু সব নয়,—স্বপ্নভঙ্গের যন্ত্রণাও গ্রেনাইট্ পাথরের মত কালো কঠিন আকারে জমাট বেঁধে আছে অনেক গল্পে;—‘পুরাম’ তাদের মধ্যে একটি। মানুষের জীবনে সবচেয়ে পবিত্র, সবচেয়ে মুক্ত, শুদ্ধ, অপভ্রান্তের মর্মমূলেও বিস্ফোটকের মত বিদ্ধ হয়ে থাকে যুগের সে বিধাক্ত বস্ত্রণ।

“ডকের মাল ভোলা ও নাবানোর সামান্য সরকার” ললিত। “জাহাজ ডকে ভিড়লে তবে ছপয়গা আসে। নইলে নিছক বসে থাকা ছাড়া উপায় নেই।” এমন ললিতের একমাত্র ছেলে দুঃস্বপ্ন রোগে মর মর,—ছবি আর পারে না তাকে নিয়ে। দারিদ্র্যপীড়িত জীবনের বীভৎস রিক্ততার মাঝখানে কেবল টিকে থাকার জন্য মহুগুয়ের সে যেন এক জাস্তব প্রয়াস। তক্ষণ-শিল্পীর নির্মম অস্ত্র দিয়ে সেই ভীষণ-কঠিন মূর্তি এঁকেছেন গল্পকার। ভক্তার বারবার চেজে নিয়ে বেতে বলে, সাবধান করে দেয়,—“দেখুন, এমন করে একটা মানুষকে পৃথিবীতে নিজের হৃথের জন্তে এনে যারা তার প্রতি কর্তব্য করে না, তাদের জেল হওয়া উচিত।”

ধোকা ভবু মরে না,—“স্পষ্ট সেরে উঠছে” সে। ছবি আর ধোকাকে নিয়ে চেজে এসেছে ললিত, সজ্জল, সজ্জল জীবন তাদের। ধোকা কিন্তু শরীরে হুহু হুহুও মনে অহুহু হতে থাকে দিন দিন। ঈর্ষ্যা, দীনতা, পরুভতা এইটুকু শিশুর মধ্যে মানবকের এক দুঃস্বপ্নীয় রূপ ধরে ওঠে। পাশে আছে তার খেলার সাথী প্রতিবেশীদের বাড়ির টুহ। শান্ত, করুণ, মধুর, স্নিগ্ধ।

ক’দিন বাদে অর্ধরাতে কান্নার শব্দে জেগে উঠে ছবি,—ললিতও শোনে পাশের বাড়ি থেকে ভেসে আসছে কান্নার চীৎকার, টুহ বুঝি মারাই গেল।

অন্ধকারে “ললিত বিহানা থেকে নেমে জানালার কাছে গিয়ে দাঁড়াল; তারপর ঘরের মধ্যে পায়চারি করে বেড়াতে বেড়াতে হঠাৎ ধমকে দাঁড়িয়ে বিকৃত স্বরে বললে, টুই হয়ে গেল আর আমাদের ছেলে বেঁচে উঠল—আশ্চর্য নয় ছবি?”

ছবি একবার শিউরে উঠল মাত্র, উত্তর দিল না। ললিত মাথা নিচু করে পায়চারি করে বেড়াতে বেড়াতে বলে যেতে লাগল, “আমরা অনেক ত্যাগ করছি, অনেক সয়েছি, আমাদের ছেলে বাঁচবেই যে ছবি। আমাদের মত আরো কোটি কোটি ছেলে বাঁচবে, বড় হবে, রেবারেবি, মারামারি, কাটাকাটি করে পৃথিবীকে সরগরম করে রাখবে; নইলে আমাদের এত চেষ্টা, এত কষ্ট স্বীকার যে বৃথা ছবি’।—বর তার অত্যন্ত অস্বাভাবিক।”

হবারই কথা। চরম ত্যাগ,—চরম কষ্টই স্বীকার করেছিল ললিত পুত্রের জন্ম, —আত্মার ব্যঞ্জনা। ছেলের হাওয়া বদলের জন্ত চুরি-ছুরি চুরি করে, —লুকিয়ে জাহাজের গাঁট বিক্রি করেছে। ছবি শুনে ভয় পায়। ললিত বলে,—“কিছু হবে না, ভয় নেই। সেইটুকুই মজা। এ চুরি কখনো ধরা পড়বে না। চিরকাল ধরে শুধু আমায় খোঁচা দেবে।”—মরাযুগে জন্মানোর এ-ব্যঞ্জনা, এ-খোঁচা কেবল ললিতের মহত্ত্বের বা তার পিতৃস্বের নয়,—শিল্পীর সাহসক-বিন্দু আত্মারও।

তাহলেও এই অপ্রকৃতিস্থতার মধ্যে গল্পের অবসান নির্দেশ করা প্রেমেন্দ্র মিত্রের সাধ্যাত্তম নয়।

রাতের অন্ধকারে বাইরের শীতল স্নিগ্ধতার মধ্যে দাঁড়িয়ে থেকে ললিতের আকস্মিক উত্তেজনা স্তিমিত হয়ে এল। “বিশাল আকাশ নক্ষত্রের আলোয় যেন রোমাঞ্চিত হয়ে উঠেছে। তারি তলায় তার [ললিতের] মনে হল, এই মৌন সর্বসহা ধরিজী যে যুগ-যুগান্তর ধরে বারবার আশাহত, ব্যর্থ হয়েও আজও প্রতীকার দৈব হারায়নি।”

সেই অবিগম্য চিরন্তন ব্যঞ্জনা,—ধরিজীর মত উবালোক-লিঙ্গ, শিল্পি-আত্মার প্রাণ-বাসনার সংকেত যেন এ-টুকু।

এই সংকেত-ব্যঞ্জনা আরো স্পষ্ট হয়েছে ‘মহানগর’ গল্পে। রতনের দিকিকে খন্ডরবাড়ি থেকে কারা যেন ধরে নিয়ে গিয়েছিল,—তারপর কলকাতায় আবার তাকে কারা দেখেও এসেছে,—উন্টোভিড়ি অঞ্চলে। রতন শিশু,—অতশত বোঝে না সে,—তার কেবলই মনে হয়,—দিকিকে কেন কেউ নিয়ে আসে না,—বাবাকে জিজ্ঞেস করলে আগে তুলিয়ে রাখত,—এবারে ধমক খেতে হয়। অথচ ঐ দিকিরই কোলে মাতৃহীন শিশু রতন ছেলের মত মাতৃস্ব হয়েছিল। বাবার সঙ্গে একদিন সে মহানগরে যায়। পোনাঘাটের বেসাতিতে বাবা যখন ব্যস্ত, শিশু তখন পালিয়ে যায় উন্টোভিড়ির সন্ধ্যানে। অনেক ক্লান্তি, আশ্চর্য এবং ছুতোগের পর দিকির দেখাও মেলে। দিকি কেবল কাঁদে। রতনের

সঙ্গে যেতেও রাজি হয় না,—যদি করে যাবার উপায় নেই তার। রতনকে কাছে থাকতেও দেবে না, সন্ধ্যা বনিয়ে আসবার আগে তাকে বিদায় দেবেই। চক্চকে সাজানো দিদি-র সে মাটির ঘরে রতনকে নাকি থাকতে নেই। শেষ পর্যন্ত তাকে চলে আসতেই হয়েছিল,—কিন্তু তার ভবিষ্যতের জ্ঞান নতুন ভরসা এবং বিশ্বাস দিয়ে এবং নিয়ে তবেই রতন ফিরতে পেরেছিল। সে কথা পরে। শুরুতে অনেকখানি অংশ উদ্ধার করব,—এগনের ভূমিকায় প্রেমেন্দ্র মিত্র যেন নিজের দেশকালের বিশেষ প্রেক্ষিতে নিজ শিল্প-আত্মাকে নির্ভীক খুলে দেখেছেন,—

“আমার সঙ্গে চল মহানগরে,—যে মহানগর ছড়িয়ে আছে আকাশের তলায় পৃথিবীর ক্ষতের মত, আবার যে মহানগর উঠেছে মিনারে আর চূড়ায়, অজ্ঞেয়ী প্রাসাদ-শিখরে তারাদের দিকে, প্রার্থনার মত মানবাত্মার।

“আমার সঙ্গে এস মহানগরের পথে, যে পথ জটিল দুর্বল মানুষের জীবন-ধারণার মত, যে পথ অন্ধকার মানুষের মনের অরণ্যের মত, আর যে পথ প্রশস্ত আলোকোজ্জ্বল মানুষের বুদ্ধি, মানুষের অদম্য উৎসাহের মত।

“এ মহানগরের সংগীত রচনা করা উচিত, ভয়াবহ, বিশ্বয়কর সংগীত !

“তার পটভূমিতে ঘরের নির্বোধ, উজ্জ্বল কলের শব্দনাট্য, সমস্ত পথের সমস্ত চাকার ঘর্ষন, শিকলের বনংকার—ধাতুর সঙ্গে ধাতুর সংঘর্ষের আত্মনাট্য। শব্দের এই পটভূমির ওপর দিয়ে চলেছে বিসর্পিত স্রবের পথ; প্রিয়ার মত যে নদী শুয়ে আছে মহানগরের কোলে, তার জলের ঢেউয়ের স্রব। আর নগরের ছায়াবীথির ওপর দিয়ে যে হাওয়া বয়, তার নির্জন ঘরে প্রেমিকেরা অর্ধশুট যে কথা বলে তারো। সে সংগীতের মাঝে থাকবে উদ্বেজিত জনতার সম্মিলিত পদধ্বনি,—শব্দের বস্তুর মত; আর থাকবে ক্লান্ত পথিকের পথের ওপর দিয়ে পা টেনে নিয়ে যাওয়ার আওয়াজ, মধ্যরাত্রে যে পথিক চলেছে অনিদ্রিত আশ্রয়ের খোঁজে।

* * *

“এ সংগীত রচনা করার শক্তি আমার নেই। আমি শুধু মহানগরের একটুখানি গল্প বলতে পারি—মহানগরের মহাকাব্যের একটুখানি ভাষাংশ, তার কাহিনী-সমুদ্রের দু-একটি ঢেউ।”

নিজের সযত্নে,—নিজের দেশ-কাল সযত্নে এর চেয়ে সত্য কথা আরো বস্তুত্বভাবে বলবার উপায় নেই বুঝি কোনো শিল্পীর। বিশ শতকের বিচিত্র ভয়ঙ্কর মহানাগরিক জীবনের মহাকাব্যোচিত স্বরূপকে পুঁথিহীন পুঁথি দিয়ে দেখেছেন তিনি,—তার প্রতি অস্বীকার্য তাঁর নিবিড় পরিচয় বহিষ্ঠ,—তাই এই আশ্চর্য সংকিশ্লিষ্ট মধ্যো ও এমন আদিভাষ্য

সম্পূর্ণ ইতিকথা রচনা করা সম্ভব হয়। তাহলেও মহাকাব্য লিখবার শক্তি সত্যিই তাঁর নেই,—মহাকাব্যের দৃঢ় অবিচল প্রত্যয়ের কাঠিন্য নেই তাঁর চেতনায়। একাগ্র, একান্তিমুখী নয় প্রেমেন্দ্র মিত্রের জীবনদৃষ্টি,—বহু বিস্তারিত, বিচিত্রচারী সে—তাই প্রতিটি খণ্ডিত ভরসভঙ্গে সে সিক্কুর রস আত্মদান করে পৃথক সম্পূর্ণভাবে। অল্পপক্ষে যুগচেতনার সংশয়ও সম্পূর্ণ কাটিয়ে ওঠা সম্ভব হয় না। তাই “যতটুকু পাই ভীক বাগনার অঞ্জলিতে” ততটুকু নিয়েই তাঁর পূর্ণ জীবনায়ন। কলে উপজ্ঞানের চেয়ে গল্পে, মহাকাব্যের চেয়ে নীতিকবিতায় প্রেচেন্দ্র মিত্রের আত্মার মুক্তি। সে মুক্তির ইশারা রেখে গেছেন, ‘মহানগরের’ বৃক্ষেও,—গল্পগম্যস্তির মুখে।

দিদির ঘর থেকে ফিরে যাচ্ছিল রতন ক্লিষ্ট ভারাক্রান্ত মন নিয়ে, ক্লান্ত পদক্ষেপে। ‘কিন্তু বড় রাস্তার কাছ থেকে হঠাৎ সে আবার ফিরে আসে। তার মুখ আবার গেছে বদলে। এইটুকু পথ যেতে কি সে ভেবেছে কে জানে।

“চপলা তখনও দরজায় দাঁড়িয়ে আছে। রতন তার কাছে এসে হঠাৎ বললে,— বড় হয়ে আমি তোমায় নিয়ে যাব দিদি। কাকর কথা শুনব না।

“বলেই সে এবার সোজা এগিয়ে যায়। তার মুখে আর নেই বেদনার ছায়া, তার চলার ভঙ্গি পৰ্বন্ত সবল; এতটুকু ক্লান্তি যেন তার আর নেই। দেখতে দেখতে গলির মোড়ে সে অদৃশ্য হয়ে যায়।

“মহানগরের ওপর সন্ধ্যা নামে বিস্মৃতির মত গাঢ়।”

এবারকার সাংকেতিকতা আরো গাঢ় প্রাঞ্জল। ভাবীকালের বন্ধনের পথে শিল্পীর ভীক বাসনা ছুটে চলতে গিয়ে মহানগরীর সন্ধ্যার রহস্যময়তার আত্মগোপন করে ছড়িয়ে তাসিয়ে দিল নিজেকে। অচিন্ত্যকুমারকে চিঠি লিখেছিলেন প্রেমেন্দ্র সেই প্রথম বয়সেই—যার মূলকথা—নিঃসঙ্গ স্বাভাব্য নিয়ে স্থখ নেই;—সমষ্টির কাছে,—বিস্মৃতির কাছে ধরা দিতে হবে,—কেবল সমাজটাকে আর একটু উদার প্রসারিত করে তুলতে হবে। তারই অস্ত্রে সর্বসহা ধরিজীর মত শিল্পীর প্রতীক্ষা। গল্পে সেই অগ্নের সাগরে নোঙর খুলে নৌকো ভেসেছে,—অপার ভরসায় ভরা তার পথের সঞ্চয়-রচনা করেছে কবির প্রত্যয়ের বাণী, কিন্তু কবিতার ভাবার নয়। বরং প্রেমেন্দ্র মিত্রের গল্পের শরীরে এক অমোঘ বহমানতা রয়েছে, যাকে নাট্যপ্রবাহের সঙ্গে তুলনা করা যেতে পারে। গল্পের ‘খীম’-এ নাটকীয় সংঘাত রয়েছে খুব,—এমন দাবি করবার কারণ নেই। কিন্তু নিরাবেগ, যথার্থ-ভাষণের গুণে ব্যক্তব্য জীবনের এক-একটি চিত্ররূপ গড়ে উঠেছে চোখের ওপরে,—আপাতদৃষ্টিতে যা নাটকের মত ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য। নাটকের স্বতন্ত্রত্ব জ্ঞাতগতিও রয়েছে ‘সিচুয়েশন’-এর বিস্তার। একেবারে প্রথম গল্প ‘শুধু কেরাণী’র উদ্ভূত অংশ লক্ষ্য করতে

বলি,—পক্ষি-কথা থেকে মানব কথায়,—আবার 'শুধু কেরানী'র জীবন থেকে বৃহৎ প্রাকৃতিক জীবনে গল্প চলে কিরেছে নিঃশব্দ নিরন্তর গতিতে। তাছাড়া অমুচ্ছেদ-বিভাগগুলিও লক্ষ্য করার যোগ্য। যেন নাটকের দৃশ্য উন্মোচনের মত অমুচ্ছেদের পর অমুচ্ছেদের পদে পদে গল্পের ভাঁজ খুলে হেঁটে গেছেন শিল্পী নিজের তাঁর প্লট-এর পথ দিয়ে। সব গল্প সম্বন্ধেই মোটামুটি একই কথা বলা যেতে পারে।

গল্পের শরীরে নাটকের ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য স্পষ্টতা, দ্রুতগতি এবং আবহ রয়েছে। কিন্তু তার অন্তর জুড়ে আছে এক আত্মস্থ অক্ষুট কবি-জীবন-বোধের সাংকেতিক বাজনা। কলে বিষয়সর্বস্ব হয়েও বিষয়-উৎকৃষ্টির মধ্যেই প্রেমেন্দ্র মিত্রের গল্পের প্রকরণ এবং রসগত সাক্ষ্য, দুইই বিস্তৃত হয়ে রয়েছে। তাঁর গল্পগুলি শরীরে বস্তুবিমণ্ডিত, আত্মস্থ অ-ধরা নিবিড় প্রত্যয়ের মূহু হ্রস্বভিষুক; কাব্যধর্মী গল্প নয় কিছুতেই,—কিন্তু অন্তরে যিনি কবি—তাঁরই আত্ম-উন্মোচনের মুহূর,—রসোত্তীর্ণ সার্থক ছোটগল্প।

এই সাধারণ পরিচয়ের বাইরেও একটি-দুটি গল্প আছে, প্রকরণের দিক থেকে যারা পৃথক মনোযোগ আকর্ষণ করতে পারে। 'নিশাচর' গল্পটি এমনই এক রচনা,—গল্পের প্লটকে টুকরো টুকরো করে ক্ল্যাশব্যাংক-এর ইঙ্গিত দেওয়া হয়েছে। এই প্রসঙ্গে স্বভাবতই মনে হতে পারে,—প্রেমেন্দ্র মিত্রের অনেক গল্প চিত্রনাট্যরূপেও শ্রেষ্ঠ সাক্ষ্য অর্জন করেছে। কিন্তু নিছক ছোটগল্প হিসেবেও 'নিশাচর'-এর আদিক সার্থক;—তৌতৌক কাহিনীটির মূলগত জীবনবোধ এবং অতিপ্রাকৃত রহস্য তাতে অদ্বাদী গাঢ়তা লাভ করতে পেরেছে। এঁর গল্প সংগ্রহ-গ্রন্থগুলির মধ্যে আছে—'বেনামী বন্দর' (১৯৩০), 'পুতুল ও প্রতিমা' (১৯৩১), 'অকুসুম' (১৯৩২), 'পঞ্চশর' (১৯৩৪), 'মুক্তিকা' (১৯৩৫), 'মহানগর' (১৯৩৭), 'খুলিখুলসর' (১৯৩৮), 'কুড়িয়ে ছড়িয়ে' (১৯৪০), 'সামনে চড়াই' (১৯৫০), 'সপ্তপদী' (১৯৫৩), 'ভালপায়রা' (১৯৫৭), 'প্রেমই ধ্বংসরী' (১৯৫৮), 'নানারঙে বোনা' (১৯৬০)।*

অচিন্ত্য সেনগুপ্ত

প্রেমেন্দ্র মিত্রের গল্পগুচ্ছকে যদি বালি 'কল্লোল'-এর তীর,—অচিন্ত্য সেনগুপ্তের রচনা তা'হলে 'কল্লোল'-এর অপার পাথার;—স্থূল, সূক্ষ্ম সকল অর্থেই। 'কল্লোল'-অর্থে পত্রিকার কথা বলছি না। বিশেষিত এক যুগ-বাসনার অন্ততম সুনির্দিষ্ট লক্ষণ, নবজীবনের সেই যৌবনকথা—'কল্লোল'-এর পৃষ্ঠায় আলোচ্য প্রধানত তরুণী অতিজ্ঞতা-সুভবে বার স্পষ্ট সুরেখ নিশ্চিত প্রসার। অচিন্ত্য সেনগুপ্ত আপন ব্যক্তি-চেতনার অমুভব-বিন্দু সেই ক্ষুদ্রতার পূর্ণাঙ্গ মূর্তি রচনা করলেন প্রথম প্রকাশিত গল্পগ্রন্থ 'বেদে'-তে। 'কল্লোলযুগের'

পরিচয়ন উপলক্ষ্যে শিল্পী হস্ত নিজে অজ্ঞাতেই আপন হৃদয় আত্মিক পরিচয়টুকু ঘোষণা করেছেন,—“এক প্রবল বিরুদ্ধবাদ; দুই বিহ্বল ভাববিলাস। একদিকে অনিয়মাবীন উদ্ভাসতা, অগ্নিদিকে সর্বব্যাপী নিরর্থকতার কাব্য।” জীবনের দীর্ঘ ছাটি অভিজ্ঞতা-পর্যায়ে বিস্তৃত ‘বেদে’ আসলে এই সর্বব্যাপী নিরর্থকতার কাব্য বৈ কী।—আর ‘অনিয়মাবীন’,—শৃঙ্খলার নোঙর হেঁড়া যথেষ্ট বহমান বলেই ত কাঞ্চনের জীবন-ধারা ‘বেদে’-র।

আশ্চর্য হতে হয়, উত্তর-স্নাতক এই ছাটিটির করনায় দুর্বানী বিস্তার আর বিচিত্রতা লক্ষ্য করে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ তেইশ বছরের নবোদিত যুবকের রচনা সম্পর্কে স্বতঃপ্রসূত আলোচনা-নিরত হইয়াছেন।^{৩০} অচিন্ত্যকুমারকে তিনি পত্র লিখলেন [৩১শে আশ্বিন, ১৩৩৫], “তোমার করনার প্রশস্ত ক্ষেত্র ও অজ্ঞত বৈচিত্র্য দেখে আমি মনে মনে তোমার প্রশংসা করেছি। সেই কারণে এই দুঃখবোধ করেছি যে কোনো কোনো বিষয়ে তোমার পৌনঃপুন্য আছে,—বুঝতে পারি সেইখানে তোমার মনের বন্ধন। সে হচ্ছে মিথুন প্রবৃত্তি।” আজ যখন শিল্পী তাঁর স্বজনের পথে পশ্চিমাশ্রয় হয়েছেন, তখন মনে হয়, প্রথম-যৌবনের সেই মনোবন্ধন আসলে বুঝি আশাহত কবিমনের ‘প্রবল বিরুদ্ধবাদ আর বিহ্বল ভাববিলাসের’ এক অবদমন-চিহ্নিত মরবিড় রূপ! এই অর্থেই অচিন্ত্যকুমারের গল্পে ‘কল্লোল’-বাগনার অপার-পাথার বিস্তার আর বৈচিত্র্য;—‘বেদে’-তে তার ঐতিহাসিক নিশ্চয়-চিহ্নাঙ্কিত প্রথম সার্থক পদপাত।

বাংলা ছোটগল্পের দ্বিতীয় পর্বের ঐতিহাসিক জীবনভূমির পরিচায়ন প্রসঙ্গে বলেছি,—একালের সাধারণ লক্ষণ,—অন্ধকার, আলো হাতড়ানো, কচিং এক-আধ বলক আলোর সন্ধান; অগ্নপক্ষে ঋষেড় ও পরবর্তী মনস্তাত্ত্বিকদের গবেষণাভূমিষ্ট ঐতিহ্যের পাথের নিরে নরনারীর দেহ-সম্ভব প্রণয়-সম্পর্কের গভীরে ডুবে যাওয়া। ‘বেদে’র মধ্যে,—তথা অচিন্ত্যকুমারের প্রথম পর্যায়ের প্রায় সকল গল্পেই নীরজ অন্ধকারে একটানা হেঁটে চলার এক স্থানসংোধক একর্ষেয়েমি,—ক্লান্তি এবং কিছুটা বিষন্ন আতঙ্কও অমীট বেঁধে আছে। মাঝে মাঝে মনে হয়, শিল্পী যেন ইচ্ছে করেই জীবনের বিভীষণ বামাচারী পথে যথেষ্ট প্রায়চারি করে ফিরেছেন। অর্থাৎ যুগের প্রতি, জীবনের প্রতি না-পাওয়ার বত আক্রোশ, তার ‘প্রবল বিরুদ্ধবাদ’ যেন প্রকাশ পেল নিয়ম-শৃঙ্খলার এই অবাস্তব উল্লঙ্ঘনে। সেই সঙ্গে অচিন্ত্য সেনগুপ্তের মধ্যে রয়েছে আরো এক সচেতন প্রহাস,—মনোবিকলনের অধিকার দাবি করে যা দেহের অগ্নিগণিতে বোবন-ইন্ড্রের

৩০। ১৩৩০ বাংলার কল্লোল পত্রিকায় ‘বেদে’ প্রকাশিত হতে আরম্ভ করে আশ্বিন সংখ্যায়।

লেখকের বয়স তখন ২০ বছর হবার কথা। রবীন্দ্রনাথের পত্র আরো দুবছর পরে লেখা,—‘বেদে’ প্রথম প্রকাশের পরে।

পিশাছ চোর-দুষ্টি ছেনে করেছে। 'নবুউইজান' নোবেল-লরিয়েই হুট হামহুন্-এর 'প্যান' অল্পবাদ করে তিনি গড়ে কথাসাহিত্য লেখার হাত পাকিয়েছিলেন। হামহুন্-এর প্রেষ্ঠ কৃতিত্ব—নীটশে-র মনোবিকলনতত্ত্বকে তিনি গল্পের জীবনে সফল প্রয়োগ করেছিলেন। অচিন্ত্যকুমারের পক্ষে 'প্যান'-এর অল্পবাদ আকস্মিক ঘটনা নয়—তার শিল্প-বুদ্ধি ও মানস প্রবৃত্তির বার্তাবহ। লক্ষ্য করলে দেখে,—'বেদে'র কাহিনী-বিশ্লেষণ, 'সিচুয়েশন'-পরিকল্পনা এবং সর্বোপরি মুখর নারী-সংলগ্ন-চিত্ততার মধ্যে 'প্যান'-এর প্রতিচ্ছায়া আভাসিত হয়েছে কণে কণে।

এই অর্থেই আচিন্ত্যকুমার 'কল্লোলে'র পাখার, ধীর ব্যাপ্তি এবং বিচিহ্নতা গল্পের প্রসঙ্গে ও প্রকরণে প্রায় সীমাহীন;—অথচ সেই সৃষ্টি-পারাবারের মধ্যবিন্দুতে দাঁড়িয়ে তাঁরের সন্ধান পাওয়া যায় না। অনাদিকালের আদিম উৎস থেকে অজানা অনন্তের গর্ভে নিরবধি চলেছে জীবনের ঐতিহাসিক স্রোত-প্রবাহ নিঃসীম মহাসমুদ্রের উত্তাল তরঙ্গে। প্রতিভাধর হাতের সৃষ্টি সেই আশ্রয়হীন সমাপ্তিহীন ভাসমানতার ভগতে এক-একটি ঝোপ গড়ে তোলে—অজস্র বিভঙ্গ-ভঙ্গুর জীবন-স্রোতে প্রত্যয়ের এক-একটি নীড়; যার মধ্যে একটি-দুটি মানুষ অন্তত দু-এক দিনের জন্ম—কখনো বা একটা গোটা জাতি একটা যুগের ক্রান্তিকাল পর্যন্ত ক্ষণিকের আশ্রয়, ক্ষণিক বিশ্রামের শক্তমাটির ভিতটুকু খুঁজে পায়। 'কল্লোলে'র মুখ্য প্রবণতা—আগেই বলেছি—ক্রান্তির লগ্নলীন,—পাড় ভাঙার,—বেলাভূমিকে ভাগিয়ে চুরমার করে নেবার উন্নত সামুদ্রিক যুগ। অর্থনৈতিক কুচ্ছ্রতা, আশ্রয়হীন শূন্যতা এবং আশ্রয়-রহিত মানসিক অবগমন এ-যুগের নবীন বৌবনের এক অংশকে পাতালের অন্ধকারে টেনে নিয়েছিল অজগরের অমোঘ আকর্ষণে। সেই বিভয়তার তাওবস্রোতে প্রেমের মিজের এক-একটি গল্পরূপ একটি করে ফণ-বুহু,--টেউ-এর মাধব সাপের কণার মণির মত ভাসছে যে উত্তাল কেনরাজি,—তারি শীর্ষবিন্দুতে ক্ষণিকের আশ্রয় খোঁজার,—প্রত্যয়ের কঠিন মাটিটুকু মহুর্ডের জন্ম আঁকড়ে ধরার কৌশল প্রয়োগে তিনি ব্যাকুল। কিন্তু অচিন্ত্যকুমার জীবনের স্রোতে নিত্য ভাসমান;—নীড়ের শান্তি আর সাধনা তাঁর নয়—তলায় নীল সমুদ্র, মাথার উপরে সুনীল আকাশ, নিরবধি কালের স্রোতে নিরুদ্ধে জীবনযাত্রার অভিসারে টেউ-এর মাধব মাধব তার নির্বাধ অভিলার। তাই তিনি সীমার বন্ধনহার।

মূলত আচিন্ত্যকুমার কবি;—গতরচনার—গল্প-লেখার ক্ষেত্রেও তাঁর লেখনীটি চিরকাল আছে কবিতা-শিরীর হাতে। অথচ কথাসাহিত্যের ভগতেও সৃষ্টির ধারা তাঁর অজস্র, বিচিহ্ন,—গল্পে-উপভাসে অসংখ্য:—আজও অজ্ঞাত,—প্রায় নিরবধি। কেবল

গল্প-উপজ্ঞাসের প্রাচুর্যে নয়;—বিষয়ের সংগ্রহ এবং বিজ্ঞাসেও অচিন্ত্যকুমারের দুঃসাহস সীমাহীন—তীরের ভাবনা তাঁর নেই,—আছে ভাসবার নেশা। তাই ‘বেদে’-র শুরু :—
“না’ পেরিয়েছি, কিন্তু আহ্লাদিকে দেখেই আমার ভারি ভালো লাগল।।.....

“.....মামী একদিন আমাকে একটা বাঁটি ছুঁড়ে মেরেছিল। পিঠের কাপড়টা তুলে দেখালাম। আহ্লাদি আমার পিঠের ওপর খুঁকে পড়ল দুই হাত রেখে। তার দুটি হাতই ভিজা। তার চুলগুলিও খোঁপায় জড়ান ছিল না।

“আহ্লাদির তখন কত বয়সই বা হবে ? এগারোর বেশী ?”

এর সবটুকুই ক্রয়েড, অ্যালিস, নীটশে-র প্রভাব নয়,—বয়ঃসন্ধির সূচনায় এই দেহ-পিণাহতার ইঙ্গিত বয়ঃসন্ধি-লগ্ন শিল্পীরও নোঙর-ছেঁড়া দীপহীন পারবারে ভেসে বেড়ানোর অদম্য আকাঙ্ক্ষার সংকেতবহ। ‘কল্লোল যুগের’ সৃষ্টিতে “বিহ্বল ভাববিলাসিতার” কথা উল্লেখ করেছিলেন অচিন্ত্যকুমার,—এ বিহ্বলতা, এ অপরিণামদর্শী ভাববিলাস সহজ-কবির। কিন্তু জীবন-প্রসঙ্গের প্রতি তা সম্পূর্ণই বিমূখ নয়,—বরং জীবন সন্ধে অতিসচেতন। বারবার ঘরের—আশ্রয়ের হাতছানি পেয়েও কাক্ষন চিরপথিক, —চিরকালের বেদে। যে জীবন তাকে দাঁড়াতে দিলে না তার কথা বলতে সে বলে, “অগোচরে গ্রহে গ্রহে সংঘর্ষ লাগে, ধূমকেতু তার পুচ্ছ ছোঁয়। বাহ্যিক ঠাট্টা করে গা-মোড়া দিলে লজ্জিতা মাটি হামরান্ হয়ে ওঠে। শালা মানুষ আর কাল মানুষ পরস্পরের টুটি আঁকড়ে কামড়া-কামড়ি করে, শেষকালে দুজনের লাল রক্তে রক্তে কোলাহুলি হয়। রাজ্য সমস্ত দেশে আগুন লাগিয়ে হাততালি দিয়ে নাচে, মা সহরের গলিতে আঁচলের তলায় নিয়ে মেয়ে কিরি করে বেড়ায়। সাহারা হাহাকার করে—।”

মনে রাখতে হবে, এ রচনার প্রকাশকাল, কাল্ভন ১৩৩৩ সাল,—অর্থাৎ ১৯২৭ খ্রীষ্টাব্দের প্রারম্ভ। সেদিনের জীবনের এই ভয়ঙ্কর নয় পরিণাম উচ্চারণেও শিল্পীর কঠো আত্মবিক দাটোর ঝাঁকটুকু ঘেন হারিয়ে যায়,—কথার একটানা মালাগাঁথার কৌশলে জীবনের বিভীষণ চিত্র ভারহীন ছন্দের বন্ধার নিয়ে আত্মপ্রকাশ করে। কাক্ষন য দুঃখে ঘরছাড়া বিবাগী—বেদে,—তার উত্তর দিয়ে মুক্তাকে সে বলেছিল, “আকাশকে আড়াল করবার জন্য যে দুঃখে মানুষ ঘর বাঁধে, সেই সমান দুঃখেই পথ নিয়েছি।” যদি বলি, কাক্ষন আসলে অচিন্ত্যকুমারের শিল্পি-আত্মার বাঙাল, খুব মিথ্যা হয়ত বলা হয় না। এ-রূপে তীর-রেখাহীন জীবনের সমুদ্রস্রোতে শিল্পী কেবল বিহ্বল গতিবিলাসীই নয়,—অপার কথাবিলাসীও।

অর্থাৎ, অচিন্ত্যকুমারের গল্পে বিস্তার বৈচিত্র্য প্রাচুর্য যত আছে, সংহতি একাগ্রতা

পরিণাম-বাসনা তত একান্ত নয়। এই অর্থেই বলেছি, ‘কল্লোল’র জীবন-বাসনার ইতিহাসে অপার পাখার তিনি ;—দ্বীপের নন, শ্রোতের। আর আগের কথা এবার স্পষ্ট করে বলবার প্রয়োজন আছে, কথাসাহিত্যের স্বজন-ভূমিতেও তিনি কবি,—স্বভাব-কবি,—একেবারে ব্যুৎপত্তিগত অর্থে। ‘কব্’ ধাতুর অর্থ বলা হয়েছে ‘বর্ণনা করা’ ;^{৩৬} —মধুসূদনী ভাষায় তাঁর গল্পের প্রটিকে বর্ণনা করে গেছেন অচিন্ত্যকুমার ; ফলে কথার ঝোঁকে কথার ফুলঝুরি খেলা জমে উঠেছে কখনো হয়তো বা অজান্তেই ; গল্পের রস ছড়িয়ে পড়েছে,—গল্পের শরীরেও অনেক সময় রেখায়িত হয়ে ওঠেনি স্ঠাম রূপের গড়ন। ‘কল্লোল’ পত্রিকায় প্রকাশের কালে ‘বেদে’-র শ্রেণী নির্ণয় করা হয়েছিল ‘গল্পোপন্যাস’। বিচ্ছিন্ন কয়েকটি গল্পের সূত্রে একটি জীবনের কথা বিশ্রুতভাবে হলেও আত্মসম্পূর্ণ রূপ পেয়েছে,—‘গল্পোপন্যাস’ শব্দের এই হয়ত সংকেত ! কিন্তু তাহলেও দেখা যায়, ‘বেদে’-র কোনো গল্পেই একটি অথও ছোটগল্প-রস নিটোল হয়ে ওঠেনি ;—কিছুটা গল্প,—কিছুটা কবিতাধর্মী রহস্য-ইঙ্গিত ;—গোবুল নাগের বেলায় অচিন্ত্যকুমার নিজেকে যাকে বলেছিলেন ‘ফুটকি’ ;—হয়ত তাই ! আর বাকিটা কথার নেশা,—যৌবন-স্বপ্ন—হয়ত যৌবন-অবসাদেরও বিহ্বল বিলাস। কিন্তু যে-সব গল্প যথার্থভাবে কেবল ছোটগল্প রূপেই কল্পিত হয়েছে, তাদের শরীরে আছে প্রাকরণিক এক বিমিশ্রতা। ‘বেদে’ তাঁর স্বভাব-পরিচায়ক প্রথম শ্রেষ্ঠ গল্পগুচ্ছ হলেও,—প্রথম গল্প নয়। এমন কি ‘কল্লোল’ পত্রিকাতেও দ্বিতীয় বর্ষ, অর্থাৎ ১৩৩১ সাল থেকেই অচিন্ত্যকুমারের গল্প প্রকাশিত হতে আরম্ভ হয়,—‘বেদে’র প্রকাশভূমি কল্লোলের চতুর্থ বর্ষ। তারও আগে ‘ভারতী’ পত্রিকায় ঐ’র গল্প প্রকাশিত হতে থাকে। সেই ভোরের আলোতেই গাল্লিক অচিন্ত্যকুমারের মধ্যাহ্ন-প্রতিভার পরিচয়টুকু সার্থক আভাসিত হয়েছিল বলে মনে করি। একটি গল্পের নাম ‘আলতার দাগ’।^{৩৭}

“জানলায় বসেছিলাম...

“কলেজের গাড়িটা ধানিক দূরে গ্যাস্-পোস্টটার কাছে থামল। একটি তরুণী দুহাতের অঞ্জলিতে অনেকগুলি বই নিয়ে নেমে এল। গলির মোড়ে একটা মুচি বসে জুতো সেলাই করছিল। মেয়েটি হঠাৎ তার কাছে থেমে পড়ে মোলায়েম গলায় বললে—এই, আমার জুতোটায় তালি দিয়ে দাওতো ! বাবা, এক হপ্তার চেষ্টায় দেখা পাওয়া গেল।...বলে মেয়েটি ফুটপাথের ওপর বইগুলি নামিয়ে নীচু হীল-ওয়াল জুতোটা খুলে ফেলল !...

৩৬। ব্রহ্মব্য—হারচরণ দ্যোপাধ্যায়—‘বঙ্গীয় শব্দকোষ’।

৩৭। ‘ভারতী’, পৌষ, ১৩৩০ সাল।

“আলতার দাগ !—মেয়েটির পদ্মকলির মতন ছোট ছোট দুই পা ঘিরে আলতার লালিম লেপন—একটা যেন রঙীন মায়া, জাগরণের বিচিত্র কোলাহলের মাঝে স্বপ্নের মধুর একটি রেশ, আষাঢ় সন্ধ্যার সুরভরা একটি রামধনু !

“মেয়েটি চলে গেল, মনে হলো, সরু গলিটা জুতোর ভরে কাঁপচে না, আলতার ছোঁয়ায় শিউরে শিউরে উঠচে !

কথার যত ছন্দ-বাঁধুনীই থাক, সুরটিকে সে হারায় নি !”

সংক্ষিপ্ত পরিসরের স্রযোগ নিয়ে পুরো গল্পটিই উদ্ধার করা গেল। কিন্তু বিষয়ের যত বিস্তার, অভিজ্ঞতার যত প্রগাঢ়তা ও বৈচিত্র্যই সাধিত হোক, অচিন্ত্যকুমারের গল্প-শৈলীও বুদ্ধি কখনোই এই ‘সুরটি’কে হারায় নি ! ‘আলতার দাগ’ গল্প না কথিকা ! অচিন্ত্যকুমারের গল্প-শৈলী এমন কথিকাদর্শী,—কথকতার স্বাভাৱতা তার পদে পদে,—মধুর কথা,—অমৃতময় বাণীরচনা,—সুন্দরিত ‘বর্ণনা’, ‘কব্’ ধাতুর তাৎপর্য তার সর্ব অবয়বে। তাই বলে এ-গল্প কিছুতেই অচিন্ত্য-রচনার প্রতিনিধিত্ব দাবি করতে পারে না ;—নিছক ইতিহাসের প্রয়োজনেও এমন লেখার পুনরুদ্ধারে আপত্তি থাকতে পারে স্বয়ং লেখকের পক্ষ থেকেও। সেই প্রথম যুগের লেখায় গল্পের রূপ বা স্বাদ কিছুই অতৃপ্তবোধ্য হয়ে ওঠেনি, এমন রচনা কেবলই কথিকা। কিন্তু লেখকের প্রতিভার স্বার্থ স্বাক্ষরবহ সবচেয়ে আবেগপূর্ণ গল্পগুলিও আসলে গল্প-কথিকা,—বাকি অনেক কয়টি আছে কাব্যস্বাদী গল্পই। অচিন্ত্যকুমারের পরিণত ছোটগল্পে কবিকর্মের প্রাচুর্য থাকলেও গল্পত্বের অভাব কখনো ঘটেনি। তার মুখ্য কারণ শিল্পীর জীবন-অভিজ্ঞতার পুঞ্জিত সঞ্চয়।

‘কল্লোল’ পত্রিকায় তাঁর প্রথম গল্প প্রকাশিত হয় দ্বিতীয় বর্ষের আবেগ সংখ্যায় (১৩৩১ বাংলা সাল)। গল্পের নাম ‘গুমোট’,—বিষয়বস্তু—“ভাঙা ধসে-পড়া একটা একতলা বাড়িতে গরীব এক কেরানী আর তার মমতাময়ী প্রিয়া একটি সুন্দর খোকাকে ঘিরে আনন্দ-জ্বল বয়ন করত আর তাদের ছোট ছোট হৃদয়-পেয়ালায় অমৃত পরিবেশন করত।” এই পরিবারের এক দাম্পত্য কুলহের গল্প,—ফলশ্রুতি নিঃসন্দেহে বহুবারস্তে লঘুক্রিয়া,—কিন্তু পরিণতিতে মনস্তত্ত্বের চাবি দিয়ে মনের ভাঁজ খুলে দেখার প্রয়াস আভাসিত হয়েছে যেন। তার চেয়ে বড় কথা,—এ গল্পের উদ্ধৃত প্রারম্ভিক ছত্রগুলিতে শব্দ-প্রয়োগ-শৈলীর কাব্যগুণ নয় কেবল,—বাগ্‌ভঙ্গিটুকুও লক্ষ্য করবার মত। অচিন্ত্য সেনগুপ্তের প্রকরণের এ এক মুখ্য কথা,—গল্পকে ছাপিয়ে ওঠা কথকতার স্বাক্ষর ! কিন্তু যে-কথা বলছিলাম,—‘কল্লোল’ পত্রিকার আলোচ্য সংখ্যাতেই লেখক-পরিচিতি প্রসঙ্গে লেখা হয়েছে,—“এই লেখকের রচনার ভিতর যে

কবি-প্রতিভার নিদর্শন পাওয়া যাইতেছে, তাহাতে আশা হয় ইনিও ভবিষ্যতে প্রসিদ্ধ লেখক হইবেন। খুব সাধারণ খুঁটিনাটি জিনিসকে গল্পের ভিতর এমন সুন্দর করিয়া নাড়াচাড়া করিয়াছেন যে, তাহাতে বুঝা যায়, লেখক মানব-চরিত্রের গুণোটের অনেক দিক বেশ ভাল করিয়াই অধ্যয়ন করিতে পারিয়াছেন। নিপুণ রচনায় তাহাই পুনরায় প্রকাশ করিতে পারা যথেষ্ট ক্ষমতার পরিচায়ক। প্রতিনিয়ত ঘরে ঘরে ভুল বোঝার যে গুণোট বাধিয়া ওঠে, তাহার ভিতর যে বাস্তবিক একটা তুচ্ছ আত্ম-অভিমান ছাড়া আর কিছুই থাকে না, তাহাই লেখক এই গল্পটিতে বুঝাইতে পারিয়াছেন।”

এই পরিচয়পত্র কার রচনা, জানা নেই; হয়ত সম্পাদক অথবা সহ-সম্পাদকের;— প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষ লেখকেরও কিছু বক্তব্য ছিল কি না এবিষয়ে সে প্রশ্নও অবান্তর। শৈলী, বিহ্বাস ও মনস্তাত্ত্বিক পরিপ্রেক্ষিত, সকল দিক থেকেই মূল গল্পটির সম্পূর্ণ পরিচয় এতে আভাসিত হয়েছে। কিন্তু সবচেয়ে বিশ্বয়ের কথা, রচনাকালের সেই উষ্মায়েরই অচিন্ত্য-প্রতিভার ঐতিহাসিক স্বরূপটি সম্পূর্ণ ধরা পড়েছিল আলোচ্য পরিচয়-লেখকের মনে। দুটি কথা লক্ষ্য করবার মত,—‘কবি-প্রতিভা’ আর, ‘খুব সাধারণ খুঁটিনাটি জিনিসকে গল্পের মধ্যে সুন্দরভাবে নাড়াচাড়া করার অপূর্ব দক্ষতা।’ অচিন্ত্য-প্রতিভার এ দুই দিগদর্শন—কবির অর্থহীন, অন্তত অর্থ-না-বোঝা মন্বয় আবেগ, আর সেই একই সঙ্গে জীবনকে খুঁটিয়ে দেখবার বস্তুভেদী তীক্ষ্ণ বাস্তব দৃষ্টি। কবি অচিন্ত্যকুমার স্বপ্ন-বিলাসী,—দেশকালের সীমাভেদী তাঁর উন্মার্গগামী পক্ষবিস্তার। ব্যক্তি-অচিন্ত্যকুমার জীবন-সঙ্কিস্ত,—চারপাশের ‘কাঠ-খড়-কেরোসিন’-এর রক্তাক্ত দাবিতে ভরা ‘হাড়-মুচি-ডোম’দের যে একান্ত স্থূল ধূলিলিপ্ত মাটির জীবন, তার প্রতি শিল্পীর অপার কোতূহলভরা মমতার দৃষ্টি। একদিকে ‘আকাশ-বিলাস’ আর একদিকে মর্ত্য-উৎকণ্ঠা, এই দুয়ের টানাপোড়েনে তাঁর দৃষ্টি যেখানে এসে নিবন্ধ হয়েছে, তাকে পুরোপুরি বাস্তব জীবন বলি না—পুরো কাব্যও সে নয়,—আমাদের এ-যুগের চোরা-গলির বিভন্ন বিকৃত জীবন যেন কবিতার মালাখানি গলায় পরে আত্মপ্রকাশ করেছে! কবির নৈরাশ্রমথিত ভাবালুতার প্রভাবে সে ফুলের মালাতেও এক অবদমিত (morbid) বিকল ক্ষীণ মুমূর্ষুতার স্থিত অবসাদ।

পরবর্তী জীবনে বিচারক-বৃত্তি গ্রহণ করে অচিন্ত্যকুমার বৃহৎবঙ্গের নক্ষত্রলে ঘুরে বেড়িয়েছেন দীর্ঘদিন,—বিচিত্র পরিবেশে বিভিন্ন প্রয়োজনের ভূমিকায়। ফলে কলকাতার বাইরেরকার গণ্ডিমুক্ত জীবনকে তার বহুমুখী বিচিত্ররূপে প্রত্যক্ষ করার অবকাশ ঘটেছিল শিল্পীর। বলা হয়ে থাকে, এই অভিজ্ঞতার পরিধি-প্রাচুর্যের

প্রভাবই অচিন্ত্যকুমারের গল্পসাহিত্য জীবনভূয়িষ্ঠ হয়ে উঠেছে। তথ্যের দিক থেকে এর চেয়ে যথার্থ-কখন অসম্ভব। কিন্তু তথ্যের মধ্যে ‘সত্য’ যেখানে আত্মগোপন করে আছে, সৃষ্টির রহস্য আসলে সেই গভীরে। এদিক থেকে ‘কল্লোল’-এর পূর্বোক্ত পরিচিতিতে শিল্পীর জীবনদৃষ্টির খুঁটিনাটি-প্রবণতার সংকেত অবিস্মরণীয়। বস্তু-প্রাচুর্য প্রধান কথা নয়, বস্তু-প্রবণ জীবন-দৃষ্টির মূল্যই বর্তমান প্রসঙ্গে সমধিক। যতদিনে এই প্রবণতা প্রয়োজনীয়রূপে বলিষ্ঠ হয়ে না উঠেছে, ততদিনই নিরর্থক ভাবালুতার কথামালা রচনা করে ফিরেছে অচিন্ত্যকুমারের গল্পের লেখনী—বয়ঃসন্ধি অথবা উল্লাস যৌবনের দেহ-ক্ষুধার্ততা তখন নেশার মত চেপে বসেছে গল্পের শরীরে,—রহস্য-ইঙ্গিতবহু কথায় লেগেছে উদ্ভেজনার ঝাঁঝালো ব্যঞ্জন;—রবীন্দ্রনাথ যাকে বলেছেন ‘মিথুন-বৃত্তির পোনঃপুণ্য’। অনেকটা কেবল এই কারণেই অচিন্ত্য-গল্পের উত্তরকালীন পরিণতি কোনো কোনো মহলে সমুচিত মনোযোগ এড়িয়ে গেছে। ডঃ সুকুমার সেনের ইতিহাস-নির্ভর মূল্যায়ন এই প্রসঙ্গে স্মরণযোগ্য—“অচিন্ত্যকুমারের লেখায় ‘আধুনিকতা’ অত্যন্ত প্রবল এবং প্রায় কনভেনশনের মত। গোড়ার দিকে রচনায় যৌনবিষয়ে যে উৎকট বে-আক্রম মনোভাব দেখা যায় তাহা এই কনভেনশনেরই দায়ে। এ বিষয়ে ইঁহার সহযোগী বুদ্ধদেব বসুও অহুৎসাহী ছিলেন না।... অচিন্ত্যকুমার ও বুদ্ধদেব শক্তিশালী লেখক, তাই সহজেই ইঁহারা সাহিত্যের এই শক্তি ট্রটমেন্ট ছাড়িয়া দিয়াছিলেন।”^{৩৮}

অচিন্ত্যকুমারের ছোটগল্প সম্বন্ধে এই সিদ্ধান্তের সত্যতা সম্পূর্ণ না হলেও বহুলাংশিক। ‘টুটাকুটা’ নামক গল্পসংকলনের পরে ‘ইতি’-তে ধৃত গল্পগুলির আঙ্গিক ও বিষয়-বিশ্বাসগত বৈশিষ্ট্যের তুলনা করলে তাৎপর্য আরো স্পষ্ট হবে। স্বয়ং লেখকও এই সিদ্ধান্ত সমর্থন করেন বলে মনে হয়। ‘স্বনির্বাচিত গল্প’ সংগ্রহের ‘আভাষ’-এ লিখেছেন—“কল্লোলের বাইরে প্রথম গল্প ‘ইতি’। নামে ইতি, আসলে আরম্ভ।” ‘ইতি’ গল্পের নাম অহুসারে লেখকের দ্বিতীয় ছোটগল্প-সংকলনের নামও ‘ইতি’। ‘টুটাকুটা’-য় আছে ‘কল্লোল’-এ প্রকাশিত এবং অন্ত্যস্ত সমধর্মী গল্পের সংগ্রহ, যৌন-ব্যাকুলতার উল্লাসই বাদের প্রায় মুখ্য উপাদান। ‘ইতি’-তে গল্প-শিল্পী অচিন্ত্যকুমারের নবজন্ম হল ‘যৌনবৃত্ত’^{৩৯} থেকে মনস্তাত্ত্বিক জীবন-সন্দর্শনের বৃত্ত-লোকে,—এটুকুই বুদ্ধি শিল্পীর নিজের ইঙ্গিত।

কথাটা আবার স্পষ্ট করে নেবার প্রয়োজন রয়েছে। অচিন্ত্যকুমারের

৩৮। ডঃ সুকুমার সেন—‘বাঙ্গালী সাহিত্যের ইতিহাস’—৪র্থ খণ্ড। ৩৯। এই আভাষটির ভিত্তি এ. এম. সি. বিখাসের নিকট গ্রন্থ স্বীকার করি—দ্রষ্টব্য ‘বিশ শতকের বাংলা সাহিত্য’।

শিল্পিচেতনায় নরনারীর দেহ-মনোগত রহস্য সন্ধানের উৎকর্ষা দ্বিতীয় স্বভাবের মত অল্পস্থ্যত হয়ে আছে। মনের খবর জানাটাই তার সবচেয়ে বড় কথা, পরিচিত মনস্তাত্ত্বিকদের দৃষ্টিকোণ থেকে জীবনের ওপরে আলো ফেলে দেখার কোতূহলও রয়েছে। এমন কি, ‘অবস্থত’-র মত যৌনসম্পর্ক-বজিত এমন চমৎকার গল্পও আছে, যার মূল উৎকর্ষা মনস্তাত্ত্বিক জীবন-চিত্তনের অভিমুখী। অতএব যৌন-রহস্য এবং মনস্তাত্ত্বিক কোতূহল দুইই সমন্বয়ে বাঁধা পড়েছে অচিন্ত্যকুমারের অনেক শ্রেষ্ঠ গল্পে। তাহলেও মনকে খুঁটিয়ে বিচার করে দেখবার মানস-পরিণতি যতদিন গড়ে ওঠেনি,—যতক্ষণ জীবনের সম্বন্ধে যথাপরিমাণ অভিজ্ঞতার সঞ্চয় পুঞ্জিত হয়নি, ততদিন ভাবানু অদম্যতা, যৌবনের নেশা আর বিলাসী কথার পুঁজি নিয়েই শিল্পী গল্পের আসর জমিয়ে ছিলেন। তাই বুঝি স্ব-নির্বাচিত গল্প-সংগ্রহে ‘টুটাকুটা’-র একটি গল্পও জায়গা পেল না। তা না হলে পরিণত বয়সের গল্প ‘নিষ্কর’ [দ্বিতীয় যুদ্ধের পটভূমিতে লেখা] আর ‘সন্ধ্যারাগ’ [কল্লোল—১৩৩২ পৌষ সংখ্যায় প্রথম প্রকাশিত]-এর মধ্যে মৌল পার্থক্য আর কিছু নেই—সেই নরনারীর দেহমনের আকর্ষণ ও অর্থনৈতিক অপঘাত। তবু ‘নিষ্কর’ একটি পূর্ণাঙ্গ ‘গল্প’—যথা অর্থে ‘বাস্তব’-ও বুঝি। কিন্তু ‘সন্ধ্যারাগ’-এ মনস্তত্ত্ব-সমর্থিত যৌন প্রতিভাস বা যৌন প্রতিনিধিত্বের তবু প্রথরতর হলেও কথার উজ্জ্বল আর যৌবনের উন্মাদনাই তার মুখ্য উপাদান।

জীবন-সংযোগ রহিত সেই অদম্য যৌবন-পিপাসা ও বিলাসী ভাবানুতা থেকে মাহুষের মনের প্রত্যক্ষ শব্দ মাটিতে পদক্ষেপ করলেন শিল্পী ‘ইতি’ গল্পতে। এ-যুগ অচিন্ত্যকুমারের অপার বিস্তৃত গল্পসাহিত্যের ইতিহাসে মনোবিকলনাশ্রিত জীবন-সন্দর্শনের যুগ। তখনো জীবিকার উপায় হিশেবে সরকারি দপ্তরের আহ্বান আসে নি;—এই স্বজন-পর্বেও,—শিল্পী বলেন,—“রুক্ষ রাজপথে নিরাশ্রয়ের মত ঘুরে বেড়াই।” তাহলেও অন্তরের গহনে জীবন-দেখা এক সজীব দৃষ্টি জেগে উঠেছে,—প্রতিটি খুঁটিনাটির প্রতি যার অপার মমতা আর অদম্য কোতূহল। চোখ আর মন জেগে থাকলে দেখবার জিনিসের অভাব জীবনে কখনোই ঘটে না—‘ইতি’ এই সত্যেরই প্রমাণ;—এই সত্যেরই ব্যাপকতর প্রমাণপঞ্জী শিল্পীর পরবর্তী প্রায় সকল গল্পগুচ্ছ। ‘ইতি’ গল্পের প্রবণতাই বৃহত্তর অভিজ্ঞতার পটভূমিতে বিচিত্রগতি বাহুল্যে সমৃদ্ধ হয়ে উঠেছে, সকল সফল গল্পে নিত্য নূতন আকার ধরেছে মনোবিকলনাশ্রিত জীবন-দেখার নব নব উৎকর্ষা কোতূহল আকাঙ্ক্ষা।

‘ইতি’-র বিষয়বস্তুতেও সেই চোরাগলির ইতিকথা;—বারবনিতা জীবনের ব্যর্থ নৈরাশ্রের এক ক্লান্ত বিষণ্ণ ছঃসহ ছবি—“বড়দিনের ছুটিতে বড় শহর থেকে এক

থিয়েটার পাট এসেছে,—বিনা নিমন্ত্রণেই। দুরাগ্রি থিয়েটার হবে বলে আগেই রটিয়ে দেওয়া হয়েছিল। রটিয়ে দেওয়া হয়েছিল,—‘মালতী : শ্রীমতী চমৎকারিণী দাসী।’ মানে মেয়ের পাটে যিনি নামবেন তিনি মেয়েই।

“এ খবরে সারা শহরে ও গাঁয়ে হৈ চৈ পড়ে গেছিল,—স্টেজে দাঁড়িয়ে মেয়েমানুষ বইয়ের কথা গড় গড় করে মুখস্থ বলে যাবে,—এ আশেপাশের গাঁয়ের লোকের কাছে একেবারে অবাক কাণ্ড :—...।”

চারদিকে রক্ষণশীলদের প্রতিবাদ ও অপর সকলের উদ্দীপনায় পরিবেশ যখন উত্তেজনাযুক্ত, তখনই দুর্ভাবনা দুঃসহ হয়ে উঠল,—চমৎকারিণী অরে শয্যাশায়ী ম্যানেজার রমেশ ব্যাকুল কণ্ঠে সহকারী কৃতার্থকে জিজ্ঞাসা করে ‘এখন কি উপায় ?’

তারই উত্তর খুঁজতে কৃতার্থ রলাকে ধরে আনে বে-পাড়া থেকে। পেটের ভাত জোটাতে যে অবোলা নারীকে রক্ষাজীবনের পথে প্রতিদিন প্রণয়ের অভিনয় করে চলতে হয়,—থিয়েটারের স্টেজে তার অভিনয় করবার কথা রাজকুমারী মালতীর ভূমিকায়,—কুমার হিরণকুমারের প্রণয়িনী সে। হিরণকুমারের পাঠ করবে নিমাই। —“চমৎকার ছেলে এই নিমাই! উনিশ-কুড়ির বেশি হবে না। ছিপছিপে পাতলা চেহারাটা, টানাটানা চোখ, কথায় যেন মধু ঢালা।”

এই প্রণয়-অভিনয়ের মধ্য দিয়ে মালতীরূপিণী সরলা কখন বুঝি নিজের অজ্ঞাতেই হিরণকুমার-বেশী নিমাইর প্রতিও খুঁকে পড়ে। নিমাই যে আগে থেকেই চরিতার্থ করেছে সরলাকে,—তার অবদমিত পদলাঙ্কিত নারীচেতনাকে! —“তুমি এসেছ, ভালোই হয়েছে। এমনি একটি মেয়েই আমি চেয়েছিলাম—দুটি চোখে এমনি একটা লজ্জা,—তোমাকে পেয়ে মনে হচ্ছে সমস্তগুলি সিন যেন একেবারে জীবন্ত হয়ে উঠবে—গানের মতো ছবির মতো।”

দুটো তিনটে দিন-রাত স্বপ্নের মত কেটে যায় সরলার, অভিনয় এবং অভিনয়ের বাইরেও,—নিমাই-এর স্বপ্নাবকাশ উষ্ণ সান্নিধ্যে। রাতের পর রাত অটলবাবু এসে ক্রোধে আক্রোশে ফিরে যায়,—সরলা তার টাকায় বাঁধা। সরলার কিছুতেই অক্ষিপৎ নেই,—বাড়িউলিকে সে বলে,—“সরি এবারে সরে পড়ছে,—বাবুর তোয়াক্কা আর সে রাখে না।” নিমাই নিজের রূপারটা নিভুতে পরিয়ে দিয়েছিল সরলাকে,—ওরা দুজনে একসঙ্গে খাবার খেয়েছে গোপনে এক থালায়। রিহাসাল্-এর সময় “নিমাইর মাথাটা কোলের কাছে টেনে এনে সরলা সত্যি-সত্যিই কেঁদে ফেললে—চোখের কোণ বেয়ে অশ্রুধারা গড়িয়ে পড়তে লাগল। নিমাইর কঁোকড়ানো চুলগুলি নিয়ে ওর শীর্ণ আঙুল কটির কী সে আদর, যেন আঙুলের ফাঁক দিয়ে জলের মত সমস্ত হৃদয় গলে পড়ছে।”

এমনি করে মাত্র দুটি দিনের জন্ত “সরলা সব ভুলে যায়—খাল পারে সেই নোংরা ঘর, সেই শীতকালে রাত বারোটা পর্যন্ত ফাঁকে জবুথবু হয়ে বসে থাকা, সেই একঘেয়ে বিশ্রী কথাবার্তা, সেই অটলবাবুর বীভৎস মুখ। ওর বন্দী পৃথিবী যেন হঠাৎ একটা অপরিমিত পরিধি লাভ করে। আকাশকে আজ ওর খুব বড় লাগে,—সমস্ত অবকাশ পূজার আনন্দে পরিপূর্ণ হয়ে ওঠে। ভাবে, ও সত্যিই অটলের রক্ষিত! ক্রীতদাসী নয়, ও সত্যিই রাজকুমারী। ও ভালবাসে। প্রেমিককে হারিয়ে ও বৈরাগিনী হয়েছে,—ওর দারিদ্র্য, ওর বিরহের কি সুন্দর ব্যাখ্যা। সরলা সব ভুলে যায়, মিথ্যার মাদকতা ওর ক্লাস্তি ঘুচায়—ও নতুন করে পৃথিবীতে জন্মলাভ করে।”

কিন্তু চরম মুহূর্তে মিথ্যার আকাশ চোঁচির হয়ে ভেঙে পড়ে তার দীর্ঘ জীবনের মাথায়। অভিনয়ের দিন সকালে সরলাকে জানিয়ে দেওয়া হয়,—চমৎকারিণী স্তব্ধ হয়ে উঠেছে, অভিনয়টা সেই করবে; সরলা নিরর্থক। অভিমানে, হতাশায়, মুহূর্তে অর্থহীন হয়ে পড়ে সরলার বিবর্ণ জীবন। নিমাই বলেছিল, “তোমাকে না নামালে আমি ওদের ডুবিয়ে মারব।”—ঐ শেষ আশাটুকুতে ভর করে গভীর রাত্রে সরলা এগিয়ে চলে থিয়েটারের ঊঁবুর পথে,—গায়ে নিমাইএর দেওয়া রূপার,—নিশ্চয় সে পালিয়েছে, চমৎকারিণী কি করে সে কথা বলবে নিমাইকে, যা বলে বলে মুগ্ধ,—আত্ম হয়ে গেছে সরলা! ভাবতে ভাবতে থিয়েটার-ঊঁবুতে পৌঁছে যায়,—খবর নিয়ে জানে নিমাই ফিরেছে কখন; অভিনয় চলছে, ‘তৃতীয় অঙ্কের প্রথম দৃশ্য’—অর্থাৎ চমৎকারিণী নিমাইকে বলছে সরলার আত্মার কথা।

অভিনয় ভাঙে, জনতার প্রশংসা স্রোতের মত উচ্ছসিত হয়ে ওঠে,—“খুনের সিন্টা কি রকম করলে! ওয়াওয়ারফুল!” অথচ ঐটেই সরলা কিছুতেই উৎসাহে পারত না।

অভুক্ত, আশাহত “সরলা আর বসে না, বাড়ি চলে। চলতে আর পারে না, কেঁদে কেঁদে মুখ বিবর্ণ হয়ে গেছে।”

নিজের ঘরে পরদিন ভোর বেলা সরলার যখন জ্ঞান ফিরে আসে তখন সামান্য গায়ে বিষম ব্যথা, জ্বর, মাথা ছিঁড়ে পড়ছে, যেন সারাবছর ও কিছু খায়নি। পায়ের কাছের জানালা দিয়ে সূর্যোদয় দেখা যাচ্ছে।

আগের দিন রাত্রে ক্ষিপ্ত নেশাগ্রস্ত অটলবাবুর লাথি-জুতোর চোটে “একেবারে ভেঙে” পড়েছিল সে।

তবু, “এত দুঃখেও ওর স্বপ্ন কাটেনি। ভোরের আলোয় মনে হচ্ছে যেন ওর কাছে ওর হিরণকুমার আসছে—মাথায় তার সোনার মুকুট, তাতে পাখির পালক গোঁজা।”

এই পরিসমাপ্তির প্রতি তাকিয়ে ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের সিদ্ধান্ত স্মরণ করতে হয়,—“অচিন্ত্যকুমারের পরবর্তী পরিণতি লক্ষ্য করিলে ইহাই মনে হয় যে, বীভৎসতার প্রতি তাঁহার কোনো স্বাভাবিক প্রবণতা নাই, বরং কুৎসিতের উষ্ম মরুপ্রান্তর অতিক্রম করিয়া এক দূরধিগম্য সৌন্দর্যলোকে উত্তীর্ণ হওয়াই তাঁহার প্রকৃত কাম্য।”^{৪০}

এটুকু পরের কথা। তার আগে লক্ষ্য করতে হয়,—এই গল্পেও জীবনের নীতি-নিষিদ্ধ পথের বর্ণনায় অচিন্ত্যকুমারের লেখনী অবাধগতি। তাহলেও জীবন-দেখার গভীরতর আকাঙ্ক্ষার প্রভাবে বাইরের উপকরণ ও পরিবেশের বিষাক্ততাকে অতিক্রম করে সরলার মন-চিত্রণের প্রয়াস গল্পটিকে “সহজ আন্তরিকতা ও প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা” রহিত সাড়ধর বিদ্রোহ ঘোষণা ও বাস্তবের সীমাতিক্রমী অতিরঞ্জনের^{৪১} হাত থেকে রক্ষা করেছে।

‘ইতি’গল্পে অভিজ্ঞতার একান্ত ঘনিষ্ঠতা রয়েছে, এমন কথা মনে করবার কারণ নেই,—তবে জীবনকে তার রক্ষতম ক্ষেত্রেও যথামূল্যে খুঁটিয়ে দেখবার আকাঙ্ক্ষা শিল্পীর প্রবল হয়েছে; তাই উগ্র নগ্নতার উল্লাস-নেশা এখানে হতে পেরেছে স্তিমিত। অপর পক্ষে অচিন্ত্যকুমারের সহজ সৌন্দর্য-পিপাসার প্রসঙ্গটিও এই গল্পের পরিণামে স্পষ্ট ব্যঞ্জনা পেয়েছে। সৌন্দর্যের উৎকৃষ্ট বাসনা থেকেই কবিতার জন্ম,—আর অচিন্ত্যকুমার গল্প-পদ্য সকল রচনাতেই অমিশ্র কবি। অতএব সৌন্দর্যপিপাসা তাঁর স্বভাব-প্রবণতা হওয়াই উচিত। তবু খুব অল্প সংখ্যক গল্প রচনাতেই সৌন্দর্যকে, প্রেমকে অভয় মূর্তিতে অঙ্কিত করতে পেরেছেন শিল্পী। কোথায় যেন রয়েছে তাঁর গোপন চিত্তেরই কোনো এক রহস্যময় বাধা,—কোনো না-জানা ‘অবসেশন’। তাই সুন্দরের পিপাসা অচিন্ত্যকুমারের প্রায় সকল গল্প রচনাতেই একটু ভেঙে-চুরে বেকে গেছে। এদিক থেকে ‘দোলনা’ গল্পটি যেন তাঁর মূল সৃষ্টি-প্রেরণারই প্রতীক।

সার্কাসের মেয়ে সুভদ্রা। কত,—কত বছর ধরে ছলেছে নাগস্বামীর সঙ্গে একই দোলনায়,—প্রতিরাতে হাত বাড়িয়ে লুফে নিয়েছে তাকে দোহুলায়ান পুরুষ-কঠিন-দেহ নাগস্বামী,—ছুঁড়ে দিয়েছে আবার হাতের ঘেরা থেকে সেই আঁটসাঁট পোশাকের বন্ধনে ঘেরা শরীরটি,—যার “সর্বদা লালিত্য শুধু লিখিতই হয়নি, মোটা পেন্সিলে আঁঙার লাইন করা হয়েছে। যে লালিত্য স্বাস্থ্যে স্ফুর্তিমান, কাঠিত্বের মশলা পেয়ে যা সর্নাচীন।”—“ওর শরীরের প্রত্যেকটি চেউ নাগস্বামীর মুখস্থ।”

৪০। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—পূর্বোক্ত গ্রন্থ।

৪১। তদেব।

বুদ্ধ বীভৎস মালিক তাতাচারীর লোমূপ দৃষ্টি স্তম্ভদ্বার সেই শরীরের ওপর। তার কন্ধ্যা স্ত্রীর মৃত্যুর অপেক্ষা কেবল, তাহলেই স্তম্ভদ্বাকে সে বিয়ে করবে,—নানারকম যোগবিশ্রামের পরেও যে-স্তম্ভদ্বার বয়স কুড়ি-বাইশের বেশি হয় না।

তবু সার্কাস-এর শো-এর পর বিস্ফারিত শাড়ির অঞ্চলতলে স্তম্ভদ্বার দেহটি কুণ্ঠিত লজ্জায় ঢেকে রাখে স্তম্ভদ্বার,—বাসন মাজে, চাল ধোয়, রান্নাও করে সগোষ্ঠী সার্কাস-দলের,—জোর দিয়ে বলে “এই তো আসল কাজ। নইলে সারাজীবন কি ছলব না-কি গাছে চড়ে? ...এসব কাজের জন্তেই তো শরীরে শক্তি ধরা সার্থক আমাদের।”

স্তম্ভদ্বার কী তাতাচারীর কথা ভাবে,—না নাগস্বামীর! নাগস্বামীর পেশল বলিষ্ঠ বাহু জলে ওঠে স্তম্ভদ্বার পরিণাম ভেবে। একদিন সার্কাসের খেলা দেখাতে দেখাতে “নাগস্বামীর হাত থেকে উড়ন্ত অবস্থায় নিজের দোলনা ধরতে না পেরে স্তম্ভদ্বার পড়ে গেছে মাটিতে উল্কার মতো ছিটকে।”

“স্তম্ভদ্বার অজ্ঞান, লেগেছে ঠিক নিতম্বের অস্থিতে। শোয়া-চেয়ারে করে নিয়ে যাওয়া হল স্থানীয় হাসপাতালে।” সেখান থেকে সদর,—সদর থেকে কলকাতা।

“ডাক্তার বললে, স্তম্ভদ্বার খোঁড়া হয়ে যাবে চিরকালের জন্তে, সার্কাস দূরে থাক, লাঠির ভর ছাড়া হাঁটতেই পারবে না।” অনেক কষ্টে,—অনেক অনেক দিনের পর স্তম্ভদ্বার উঠতে পারল,—অনেক আত্মীয়-আত্মীয়া দেখতে এসেছে তাকে।—“কিন্তু সবাইকে ফেলে, এমনকি লাঠির আশ্রয় ফেলে নাগস্বামীর কাঁধের উপর বাহুর ভর রেখে স্তম্ভদ্বার উঠে দাঁড়াল। নাগস্বামী তাকে টেনে নিল সার্কাসের চেয়েও কোমলতর অভ্যাগে।

“এক-পা দু-পা হেঁটে স্তম্ভদ্বার প্রস্থ করলে নাগস্বামীকে, ‘আচ্ছা, তুমি আমাকে নিজে ইচ্ছে করেই ফেলে দিয়েছিলে, না?’

“‘কেন, বুঝতে পার নি এতদিন?’

“‘বুঝেছি কিছু, সম্পূর্ণ বুঝতে পারি নি’। পরিপূর্ণ চোখ তুলে স্তম্ভদ্বার বললে, ‘কেন ফেলে দিয়েছিলে বলো দিকি?’

“‘বা, এ আবার কে-না বোঝে?’ হাঁটতে হাঁটতে তারা এগিয়ে গেল ভোরের জানালার দিকে। নাগস্বামী অতৃপ্তিকে মুখ ফিরিয়ে বলল, ‘নইলে তোমাকে বিয়ে করতুম কি করে?’।”

এ-সমাগতি অচিন্ত্যকুমারের শিল্প-চেতনারও ‘ভোরের জানালা’,—এব অরুণাচল। স্তম্ভদ্বারের জন্তে তাঁর পিপাসা অন্তর্নিহিত, কিন্তু জীবনের ক্লম বস্তুভূমিতে তাকে হুঁড়ে, কোনো-না-কোনো রকমে পা ভেঙে না দিয়ে কিছুতেই অমিশ্র-পূর্ণ স্তম্ভদ্বারকে গ্রহণ

করা তাঁর পক্ষে সম্ভব হয় না। এ মানসিক বাধা (obsession) পরিবেশ, সমাজ, না শিল্পীর ব্যক্তিগত অহুভূতি-সম্ভব?—সে এক পরম রহস্য!

অচিন্ত্যকুমারের গল্প-রচনার আর এক নতুন দিগন্ত উন্মোচিত হয়েছিল দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ ও তেরশ' পঞ্চাশের মধ্যস্তর-সমকালীন জীবনের পটভূমিতে। এ-পর্যন্ত আলোচনা থেকে একটা কথা বুঝেছি, শিল্পী হিসেবে অচিন্ত্যকুমার অব্যবহিতের প্রেমিক। কোনো সুগভীর স্থায়িত্ব নয়,—কোনো নিশ্চিত পরিণামের ত প্রসঙ্গই ওঠে না। জীবনকে যেমন করে দেখেছেন, তৎক্ষণাৎ সেই রূপটিকে নিজস্ব এক ভাবানুদৃষ্টি আর অতিবন্ধিত কথকতার ভাষায় মুক্তি দিয়ে তবে নিজের মুক্তি খুঁজে পেয়েছেন। অব্যবহিতের আবেদন তাঁর কাছে খুব বেশি; তাতে যুদ্ধ আর মধ্যস্তরের কালে বিধাক্ত অন্ধকারে ছেয়ে গিয়েছিল সমাজের ওপর থেকে নীচেকার আত্মস্তু আমূল জীবন;—যার প্রতি অচিন্ত্যকুমারের বাধাহত রহস্যময় মনের আছে এক অদম্য উৎকর্ষ। ফলে বিশ্বযুদ্ধে কালোবাজারি যুগের কালো আকাশে একটি ছুটি গল্পের ফুলকি উজ্জ্বল হয়ে আছে, স্নাতে শিল্পের স্থায়িত্বের চেয়ে শিল্পীর স্থায়ী গুণটি পূর্ণ প্রস্ফুট হয়েছে।

গল্প-সংকলনের নাম 'কাঠ খড় কেরোসিন',—গল্পের নাম 'কেরোসিন',—“নূতন বিয়ে করেছে রমজান। বউয়ের নাম হাশুবাবি। সব সময়েই হাসে। রাত্রে ঘুমের মধ্যেও হাসে কিনা বাতি জালিয়ে দেখতে ইচ্ছে করে রমজানের।

“কুপি আছে। দিয়াশলাইও আছে। কিন্তু কেরোসিন কই?”

পাশেই হাতেম শার দোকান। আগে কাঠ বেচত। কেরোসিন বেচত। এখন ভেলিগুড় বেচে। বেচে খোসা ভূষি।

‘ক্রাচিন এল দোকানে?’

‘কোথায় ক্রাচিন!’ হাতেম শা বিতৃষ্ণার ভঙ্গি করে।

‘ভবাব শুনে রমজান ঘেন খুশি হতে চায় না। ইতি-উতি করে।’

‘কেরোসিন কন্টেইন’-এর গ্রাম্য পটভূমিকে কেন্দ্র করে গল্প। বউ-এর মুখের হাসি রমজান দেখতে পায়নি কুপি জালিয়ে,—আর একদিন তার রূপ মুখের বিকৃত কারুণ্যকেও না। অবশেষে বিক্ষুব্ধ আক্রোশে হাতেম শা’র দোকানে আগুন দিয়ে অন্ধকারে চুপটি করে বসেছিল হাশুবাবি’র শবদেহের পাশে। হাতেম শা’র দোকানে ভেলিগুড়ের টিনে কেরোসিনের আগুন লাল হয়ে জলেছিল।

এই প্রসঙ্গকে উপলক্ষ্য করে অচিন্ত্যকুমারের রচনায় গণচেতনার আভাসও সন্ধান করা হয়েছিল একদা। কিন্তু আসলে তাঁর শিল্প-মানস ভাবানু আত্মলীন

কবিকল্পনার বিভোর। গল্পের প্রটের চেয়ে ঝংকৃত কথকতাময় বর্ণনা,—আর চমকপ্রদ শব্দের বিস্তার তাঁর মনকে আকর্ষণ করেছিল। অ'র চিরকালই অচিন্ত্যকুমারের কোতূহল জীবনের খুঁটিনাটির প্রতি,—কথা, শব্দ এবং বাচন-ভঙ্গির খুঁটিনাটির প্রতিও। সেই একই প্রসঙ্গের অল্পসরণে একান্ত অন্তরঙ্গ গ্রামীণ শব্দ কখনো বা পরিবেশোচিত মুসলমানী শব্দ ও বাকরীতি, ঘনিষ্ঠ আকার পেয়েছে গল্পের শরীরে। তাহলেও স্বজনীবাসনার প্রকৃতি বা আকৃতির তফাৎ ঘটেনি কোথাও।

ওপরে যে গল্পাংশটি উদ্ধার করেছি, তার কারণ, এতে অচিন্ত্য-শৈলীর আকৃতি-গত বিশিষ্টতাইটুকু ধরা পড়েছে বলে মনে হয়। যেটুকু উদ্ধৃত হয়েছে, তাতেই বুঝি, প্রটের উন্মোচনে একটা নাটকীয় বহমানতা রয়েছে, আর ভাষায় আছে কাব্যধর্মী এক আবহ ঝঙ্কার। নাটকীয় উন্মোচন মনের কোতূহলকে অদম্য করে তোলে প্রথম থেকেই, শব্দের ঝঙ্কার শব্দিত নেশার ঘোর গড়ে তোলে,—অনেকটা মোমাছির একটানা গুঞ্জনধ্বনির মত। এই ছয়ের সঙ্গে গোপনীয়তার প্রতি ঔৎসুক্য, আর মনস্তাত্ত্বিক সন্ধিসংসার সঙ্গে শিল্পীর মানসিক অবদমন মিলে গড়ে তুলেছে অচিন্ত্যকুমারের মাদকতাভরা গল্পের শরীর এবং প্রাণ।

এ'র উল্লেখ্য গল্পসংগ্রহের মধ্যে আছে :—

- (১) 'টুটাফুটা'—১৩৩৫; (২) 'ইতি'—১৩৩৮; (৩) 'অধিবাস'—১৩৩৯;
 (৪) 'অকালবসন্ত'—১৩৩৯; (৫) 'সংকেতময়ী'—১৩৪০; (৬) 'দিগন্ত'—১৩৪০;
 (৭) 'রুদ্ধের আবির্ভাব'—১৩৪১; (৮) 'নায়ক নায়িকা'—১৩৪১; (৯) 'ডবল ডেকার'—১৩৪৬;
 (১০) 'পলায়ন'—১৩৪৭; (১১) 'প্রজাপতয়ে'—১৩৪৮;
 (১২) 'ইনি আর উনি'—১৩৪৯; (১৩) 'যতন বিবি'—১৩৫০; (১৪) 'কালো রক্ত'—১৩৫২;
 (১৫) 'কাঠ খড়্ কেবোসিন'—১৩৫২; (১৬) 'আসমান-জমিন'—১৩৫৩;
 (১৭) 'চাষা-ভূষা'—১৩৫৪; (১৮) 'সারেঙ'—১৩৫৪; (১৯) 'হাড়ি-মুচি-ডোম'—১৩৫৫;
 (২০) 'মগের মলুক'—১৩৫৮; (২১) 'হুইসল'—১৩৬২;
 (২২) 'এক অঙ্গে এত রূপ'—১৩৬৫; (২৩) 'স্বাছ স্বাছ পদে পদে'—১৩৬৬;
 (২৪) 'আগে কহ আর'—১৩৬৭; (২৫) 'এক রাত্রি'—১৩৬৮।*

বুদ্ধদেব বসু

অচিন্ত্য সেনগুপ্ত আর প্রেমেন্দ্র মিত্র বাল্য-বন্ধু,—একই স্কুলের সহপাঠী। প্রথম বয়সে এঁরা যৌথভাবে গল্পের বই লেখায় প্রবৃত্ত হয়েছিলেন,—

* গল্প-সংকলন গ্রন্থগুলির প্রথম প্রকাশের আনুমানিক কালপরিসর শিল্পীর দক্ষিণে প্রাপ্ত

অনেকেরই ধারণা ছিল তাঁদের রচনাধর্মে সদৃশতার লক্ষণ বর্তমান। বুদ্ধদেব বস্তু সে কথা স্বীকার করেই একদা লিখেছিলেন,—“All our talk of similarities between contemporary authors is, after all, superficial and arbitrary, admitted for the sake of mere convenience, for no two authors,, though initially belonging to the same movement or the same historical group, think, feel or write in the same way.”^{৪৭}

ছোটগল্পিক অচিন্ত্যকুমার এবং বুদ্ধদেব সম্পর্কেও এ-সিদ্ধান্তের সত্যতা অপরিসীম। এঁরা দুজনে কত কাছে, অথচ কত দূরে,—কত আমূল পৃথক্। তবু গল্প-শৈলীর অনির্বচনীয় স্বভাব আশ্বাদনের জন্তে এঁদের দুজনকে একা সঙ্গে লক্ষ্য করাই বুঝি সবচেয়ে ভাল,—এক সঙ্গে মিলিয়ে, এবং পার্থক্যের খুঁটিনাটি খুঁটিয়ে দেখে। অচিন্ত্য-প্রসঙ্গে বলেছি, ডঃ ত্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় এই দুই শিল্পীর সাদৃশ্যকে সমলক্ষণের বন্ধনে অঘিত করে বলেছেন,—গল্পের,—তথা কথাসাহিত্যের জগতে এঁরা কাব্যস্বাভূতার বাতাবহ। যৌথ উপভ্রাস রচনায় প্রেমেন্দ্র-অচিন্ত্য-র সঙ্গে বুদ্ধদেবও একদা হাত মিলিয়েছিলেন,—‘বিসপিল’ ও ‘বনত্রী’ এই শিল্পি-ত্রয়ের সামবায়িক সৃষ্টি। তাহলেও প্রেমেন্দ্র মিত্রের সঙ্গে গল্পশিল্পী অচিন্ত্য-বুদ্ধদেবের স্বজন-স্বভাব স্পষ্টত-ই পৃথক্; আর আত্মার অন্তরঙ্গ চারিত্রের বিচারে অচিন্ত্য-বুদ্ধদেবও মোটেই পরস্পরের সমানধর্মী নন। এঁরা দুজনেই স্বভাবত কবি এবং গল্প-উপভ্রাস লিখতে বসেও সেই কবি-স্বভাবকে নিয়ত করতে পারেননি। কিন্তু দুজনের রচনাতেই কবিতা-ধর্ম একই অভিন্ন পরিমাণ ও গুণগত বৈশিষ্ট্যে অভিব্যক্ত নয়;—এখানেই একেবারে স্বভাবের গভীরে এঁদের সৃষ্টি ও রচনা-স্বাভূতার পার্থক্য,—প্রায় আমূল। অচিন্ত্যকুমার প্রথমে কবি, এবং কবিতার শরীরে তাঁর শিল্পিচেতনার অভিব্যক্তিও সিদ্ধকাম। তৎসত্ত্বেও গল্পে-উপভ্রাসে, কথায়-কথকতায় তিনি উচ্চকণ্ঠ,—কথাসাহিত্যের জগতে তাঁর লেখনী যেমন বহুপ্রজ, তেমনি সৃষ্টির ধারাও স্বতঃস্ফূর্ত। অন্য পক্ষে বুদ্ধদেবের গল্প-উপভ্রাস লেখার সংখ্যাও এককালে এমন অতিশয় হয়ে উঠেছিল “যে, লোকে একটু বিরক্তই হল।”^{৪৮} অথচ অত প্রচুর লেখার পরেও শিল্পী নিজে বলেন,—“খুব সম্ভব আমি স্বাভাবিক গল্পলেখক নই—আমার উদ্ভাবনী-শক্তি দুর্বল; ঘটনার চাইতে বর্ণনার দিকে আমার ঝোঁক, নাটকীয়তার চাইতে স্বগতোক্তির দিকে, উদ্ভেজনার চাইতে মনস্তত্ত্বের দিকে।”^{৪৯}

৪৭। B. Bose—‘An Acre of Green Grass’।

৪৮। ড. জ্যোতিপ্রসাদ বসু (স:) ‘গল্পলেখার গল্প’।

৪৯। জগদেব।

নিজের গল্প-রচনার স্বভাব বিশ্লেষণে অন্তর্মুখী (introvert) শিল্পীর এই আত্মবিচারণা বিশেষ তাৎপর্যবহ। গল্পের শৈলী আর যাই হোক স্বগতোক্তির নয়; অন্তত দুজনকে না হলে গল্প কিছুতেই জমে না,—একজন বলবে, তন্ময় হয়ে শুনবে আর একজন। আর শ্রোতার কাছে গল্প-রস জমাট করে তোলার আকাঙ্ক্ষা থেকেই বাচনের ভঙ্গিতে কখনো নাটকীয়তার চমক, কখনো ঘটনা বিস্তারের আকস্মিক দোলা,—কখনো-বা কথার ও কথকতার ‘উত্তেজনা’ কিংবা উদ্দীপনাও শরীরের স্বাভাবিক অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের মতই ছোটগল্পের দেহে প্রকাশিত হয়ে থাকে। ছোটগল্পের আঙ্গিক বিচার প্রসঙ্গে এই গ্রন্থের শুরুতে সেসব কথা আলোচিত হয়েছে। অচিন্ত্যকুমারের ছোটগল্পে দেখেছি গল্প জমিয়ে তোলার সেই অর্থও প্রয়াস। উপাখ্যানের শরীরে প্রায়ই যৌনচেতনার উত্তেজনা আছে প্রত্যক্ষ-পরোক্ষে,—মাঝে মাঝে যা বাঁধভাঙা উদ্দামতায় দিশাহারা হয়েছে,—সেই সঙ্গে কথায় আছে কথকতার চটক। বাংলা দেশের বৃগ-প্রাচীন কথকতার ভঙ্গিকে আধুনিক গল্পের প্রকরণে তিনি নূতন মূল্য দিয়েছেন; উদ্দেশ্য সেই একই,—কান-কে মাতিয়ে মনের ঘরে চমক জাগিয়ে তোলা। অচিন্ত্য সেনগুপ্তের গল্পের ভাষায় কাব্যগন্ধী শব্দ ও শৈলীর অহুপ্রবেশও এই উদ্দেশ্যেরই প্রসঙ্গে। অনেক ক্ষেত্রেই বিষয় একান্ত স্থূল ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য,—যাকে বলা যেতে পারে মাংসল বাস্তবের প্রতিচ্ছবি। অথচ ভাষায়, শব্দচয়নে পত্থের ঢেউ,—কাব্যের ঝাঁঝ। আর এই কারণেই হয়ত অচিন্ত্য সেনগুপ্তের গল্পে কাব্যধর্মিতার আড়ম্বর যত,—অনির্বচনীয় স্পর্শকাতরতা তত নেই;—কবিতার তরঙ্গায়িত ব্যঞ্জনা গল্পের শরীর ছাড়িয়ে রক্তমাংসের সঙ্গে একাত্ম হয়ে উঠতে পারেনি। তাই গল্পের রূপ-প্রকরণে হাতিয়ারের ছাপ,—‘tool mark’ অনেকটা স্থূল ভাবেই ধরা পড়ে কখনো কখনো—অর্থাৎ চমৎকার ও চটকদার শব্দ-শৈলী,—অপ্রত্যাশিত বলেই যা ঝাঁঝালো,—আর বাক্য ব্যবহারে ঘটমান বর্তমান-জাপক শব্দগুচ্ছের একটানা প্রয়োগ,—ভাষাকে যা এলায়িত করে,—মনকে,—তথা, বোধ ও বোধিকে মাদকতার মত করে আবিষ্ট।

বুদ্ধদেবের গল্প-স্বভাব বর্ণনায় অচিন্ত্য-শৈলীর এই সুদীর্ঘ পুনরবতারণা কিছুতেই নিরর্থক নয়। কারণ বুদ্ধদেবের গল্প যথার্থই নিটোল-পূর্ণাঙ্গ কবিতাধর্মী,—তার শরীরে অত্যাচার কাব্যাড়ম্বর নেই, অথচ রূপে এবং স্বভাবে ছড়িয়ে আছে কবিতার অ-ধরা হলেও এক অর্থও সুস্পষ্ট স্বাভূত। বুদ্ধদেবের গল্পের রক্ত-মাংস-অস্থি-মজ্জা-মেদ, মায় প্রাণ পর্যন্তও অনেক সময়ে কবিতার ধর্মে গড়া,—তাই তার শরীরে কাব্য গড়ে তোলার অতি-সচেতন আড়ম্বর নেই। ভাষায় কাব্যের ঝঙ্কার যেটুকু আছে,—আছে অনেকখানিই,—তা’ আসলে গল্প-প্রাণের সহজ কবিতা-ধর্মিতারই অনিবার্য লাভণ্য

বিচ্ছুরণ। বুদ্ধদেবের গল্পের এইটুকুই অনন্ত স্বাভাব্য,—দোষ এবং গুণ দুইই। তাই তাঁর গল্পে গল্পের যেটুকু সার,—সেই বস্তু খুঁজে পাওয়া দুস্কর। বুদ্ধদেবের দুর্লভ স্বাক্ষর-স্পন্দিত সুপ্রযুক্ত ভাষার শৈলী থেকে বিচ্ছিন্ন করে নিলে প্রট্-এর মধ্যে আর কিছু এমন বস্তু থাকে না যাকে দুহাত দিয়ে ধরা যায়। অথচ সুগঠিত গল্পের পক্ষে প্রট্ এক আবশ্যিক উপাদান। প্রায় কোনো গল্পই প্রট্‌সর্বস্ব নয়,—তবু কাব্যবাদী ছোটগল্প-শরীরেরও তা অপরিহার্য কাঠামো। সেই সার্থক কাঠামোটুকু গড়ে তোলার জন্য গল্পকে নিজের থেকে বিচ্ছিন্ন করে পাঠকের,—শ্রোতার সামনে তুলে ধরতে হয়। অথচ বুদ্ধদেব বস্তুর পক্ষে ঐটুকুই অসম্ভব; তাঁর গল্প-মাত্রই প্রায় স্বগতোক্তি,—মনস্তত্ত্ববিশ্লেষণও আসলে নিজের মনে তলিয়ে যাওয়া,—গল্পের সবকিছু আয়োজন শিল্পীর আত্মবিচ্ছুরণের—self projection-এর আয়াসজনিত। তাই তাঁর আক্ষেপ,—“আমি পরিপূর্ণ আত্মসচেতন—লিখতে সময় লাগে, বেশি ভাবতে হয়, বেশি খাটতে হয়।” আর সর্বোপরি ত রয়েছে শিল্পীর আত্মস্বীকৃতি,—স্বভাবগাল্লিক নন তিনি। শুধু তাই নয়,—“এ-বিষয়ে সন্দেহই নেই যে মনে মনে গল্পকে আমি কবিতার চাইতে নিচু আসনে বসাই”,—এমন কথাও শিল্পী অনায়াসে বলেছেন।

তা সবেও বুদ্ধদেব একদিন অবিরাম গল্প লিখে চলেছিলেন,—অসংখ্য, অজস্র। এর মুখ্য কারণ নির্দেশ করেছেন তিনি নিজেই,—অনেক কবিতার ফাঁকে ফাঁকে গল্পও একটি-দুটি তখন রচিত এবং প্রকাশিত হচ্ছে। কারণ লেখক বলেন,—সেকালে “কবিতায় আমি আত্মহারা হতুম, গল্প অনেকটা খেলার মত ছিল। হঠাৎ একদিন সে খেলা মারাত্মক হয়ে উঠলো যখন ‘কল্লোলে’ আমার একটি গল্প বেরুলো, যার নাম ‘রজনী হলো উতলা’। সে গল্প নিয়ে যে উত্তেজনা উদ্বেল হয়ে উঠেছিলো আমার সমবয়সি অনেকের হয়ত তা মনে আছে। সবচেয়ে তার আক্রমণ করেছিলেন মহিলারা—ঐ সতেরো বছর বয়সেই যে এ-সম্মান আমার ভাগ্যে জুটেছিল এখন সেকথা ভাবতে ভালই লাগে। ...নবযৌবনে আদিরস একটু উগ্র হয়েই প্রকাশ পায়—ও গল্পেও তাই হয়েছিল, সেটা যে একটা অপরাধ এ-যুগে কারুরই তা মনে হবে না। ছেলে-বয়সের একটা কাঁচা লেখা নিয়ে অতটা হৈচৈ বিজ্ঞজনেরা কেন করেছেন জানি না। বাই হোক, আমার পক্ষে তার ফল ভালোই হয়েছিল। ...এ নিন্দায় দমে যাওয়া দূরে থাক, আমি অত্যন্ত বেশি উৎসাহিত হয়ে উঠলাম। এরপর থেকেই সত্যিকার মন দিলাম গল্প লেখায়। ‘রজনী হলো উতলা’ কোনো-কোনো মানুষকে উতলা না-করলে গল্প লেখার দিকে আমি হয়তো বেশি দূর অগ্রসর হতাম না।”^{৪৫}

উদ্ধৃতি অতি বিস্তারিত হলেও বুদ্ধদেব বহুর গল্প-স্বভাবের রহস্য উন্মোচনে এই উৎস-সন্ধানের প্রয়োজন প্রায় আবশ্যিক। ‘রজনী হলো উতলা’ গল্পের অতিশয় নিন্দা শিল্পীর মনকে গল্প রচনায় উৎসাহিত এবং নিবিষ্ট করেছিল; এইটুকুই সব নয়।—বস্তুত ঐ গল্পের গহনতম প্রাণবিন্দু থেকেই বুদ্ধদেব তাঁর সমগ্র গল্প রচনার প্রস্তুতি এবং পাথের গ্রহণ করেছিলেন। বলা হয়ে থাকে, কথাসাহিত্যিক বুদ্ধদেব D. H. Lawrence এবং প্রথম বয়সের Aldous Huxley-র ভাবনায় উদ্বোধিত হয়েছিলেন। শুধু তাই নয়, নগ্ন সৌন্দর্যের শ্রেষ্ঠ বিস্ময়কর চিত্রশিল্পী Michelangelo-র সৃষ্টির সৌন্দর্য-লোকে স্রষ্টা বুদ্ধদেব একদিন আত্মহারা হয়েছিলেন। তাহলেও—নগ্নতা-চিত্রণের মাত্রা এবং পদ্ধতি নিয়ে অনেকের সঙ্গেই মতভেদ ও বিতণ্ডার কারণ ঘটলেও—মনে হয়, যৌন জীবনের নগ্নতার শক্তিকে মুখ্য মনে বরণ করে নেবার পরেও নিজের মতে ও পথে বুদ্ধদেব বেন সতর্কভাবেই অঙ্গীলতা থেকে আত্মরক্ষা করতে চেয়েছেন।

অপেক্ষাকৃত পরিণত বয়সে একদা তিনি লিখেছিলেন, “To describe even normal sexual behaviour not technically, scientifically, but in terms of universal human experience and in the language of imaginative writing, it is necessary to have either the devastating laughter of a Voltaire, or the almost religious passions of a D. H. Lawrence, or abundant, over-flowing poetry.”^{৪৬}

শিল্পীর নিজের প্রসঙ্গে Voltaire-এর বিস্ময়জনক দাঢ্যের কথা ওঠেই না; Lawrence-এর দুর্মর আবেগ-প্রতাপও নেই তাঁর sex-চেতনায়। বস্তুত আত্মনিমগ্ন-ব্যক্তিত্ব,—তথা, অনেকটা পরিমাণে introvert বুদ্ধদেব অন্তরনিরুদ্ধ জ্ঞাত-অজ্ঞাত যৌন আক্ষেপকে পরিমিত উচ্ছ্বাস-বিস্ময় কবিতাধর্মের প্রাচুর্যে সুরভিত করে তুলেছেন গল্পের প্রাণে ও শরীরে।

তাহলেও “There’s nothing wrong with sexual feelings in themselves, so long as they are straight forward and not sneaking or sly. The right sort of sex stimulus is invaluable to human daily life. Without it the world goes grey.”^{৪৭}—D. H. Lawrence-এর মত বুদ্ধদেবেরও এটুকু সাধারণ বিশ্বাস। আর ‘কল্লোল’-গোষ্ঠী প্রসঙ্গে দুর্নীতি ও রুচিহীনতার যে প্রচণ্ড অভিযোগ একদা নানাদিক থেকেই উঠেছিল, তার উত্তরে বিচিত্র উপলক্ষ্যে নানা-ভঙ্গিতে উৎসাহী অভিব্যক্তরা যে জবাব দিয়েছিলেন, তারও মূলগত ধারণা সংহত অভিব্যক্তি

৪৬। B. Bosc—‘An Acre of Green Grass.’

৪৭। D. H. Lawrence, Ed.—‘Sex, Literature And Censorship’—‘Pornography And Obscenity.’

পেতে পারে D. H. Lawrence-এর ভাষাতেই,—“The intelligent young, thank Heaven, seem determined to alter in these two respects. They are rescuing their young nudity from the stuffy, pornographical hole and corner under world of their elders, and they refuse to sneak about the sexual relation. This is a change the elderly grey ones of course deplore, but it is in fact a very great change for the better, and a real revolution.”^{৪৮} মনে হয়, বুদ্ধদেবের পক্ষে এটুকু কেবল সাধারণ ধারণা নয়,—এক ধরনের ব্যক্তিগত প্রত্যয়ও।

প্রসঙ্গ অনেক বিস্তারিত হয়ে পড়েছে, অপরিহার্য কারণে। তাই একথা স্পষ্ট করে নেওয়া প্রয়োজন যে, ঔচিত্য-অনৌচিত্যের বিতর্ক বর্তমান আলোচনার পক্ষে অবাস্তব। কেবল বুদ্ধদেবের মত আত্মবন্দী ব্যক্তিত্বের সৃষ্টির রহস্য-সন্ধানে তাঁর মনোলোকে প্রবেশের এই প্রয়াস অনিবার্য। যুগধর্মে, নিজের ব্যক্তিগত পরিবেশ প্রভাবে, অথবা introvert কবিশ্বভাবের নিমগ্ন-চেতনতার দরুন,—যে-কোনো কারণেই হোক, বুদ্ধদেবের শিল্প-ভাবনায় sex-স্পৃহা দ্বিতীয় স্বভাবের আকারে সুপ্ত ছিল প্রথমাবধি। ‘রজনী হল উতলা’, এমন কি তার পূর্ববর্তী গল্পাবলীতেও অবচেতন মনের আক্কেপ অল্পবিস্তর প্রকাশিত হয়েছে, হয়ত শিল্পীর স্পষ্ট অবধান ব্যতিরেকেই। ‘রজনী হলো উতলা’ গল্পের প্রকাশ এবং তৎপরবর্তী আলোড়নের অনুসরণ করে শিল্পী এবারে স্ব-স্ব হলেন,—যৌন-ভাবনার রোমাঞ্চিক কাব্যানুভূতির জগতে আত্মবিচ্ছুরণের—self projection-এর নিজস্ব অবকাশ-ভূমিটুকু খুঁজে পেলেন। এই অর্থেই বলেছিলাম ‘রজনী হল উতলা’ থেকে ছোটগল্পিক বুদ্ধদেব বহু তাঁর সৃষ্টির পথরেখা এবং পাথেয় দুই-ই খুঁজে পেয়েছিলেন সচেতনভাবে। ফলে প্রেমই তাঁর সকল যথার্থ গল্পের প্রায় একমাত্র উপাদান,—যে-প্রেমের পক্ষে দেহ কেবল দেউলই নয়,—মন-বুদ্ধি-আত্মার পরিণামী আক্কেপ অথবা সন্তোগেরও প্রায় অদ্বিতীয় মাধ্যম; অধ্যাপক জগদীশ ভট্টাচার্য যে অর্থে বুদ্ধদেবকে ‘প্রেমের শিল্পী’ বলেছেন,—“প্রেম কথাটিকে প্রচলিত ও সীমাবদ্ধ অর্থ থেকে মুক্তি দিয়ে নরনারীর দেহ ও হৃদয় বিনিময়ের ব্যাপক ক্ষেত্রে প্রসারিত করেই।।...^{৪৯}

তাহলেও sex-স্পৃহা বুদ্ধদেবের দ্বিতীয় স্বভাব,—আর আত্মগুহায়িত স্বভাবে তিনি যথার্থই কবি। তাই প্রেমের চিত্র রচনায় নগ্নতার অঙ্কনে তিনি যেমন নির্ভর্য। তেমনি ঝাঁঝহীনও বটে। আবারও অচিত্য-রচনার প্রসঙ্গ মনে পড়ে; সেই ‘বেদে’-র সূচনা,

৪৮। ভূবেব।

৪৯। জগদীশ ভট্টাচার্য (স:) ‘বুদ্ধদেব বহু’র শ্রেষ্ঠগল্প—‘ভূমিকা’।

—ন-বছর বয়সে ১১ বছরের আল্লাদিকে ভাললাগার বর্ণনা,—যথাস্থানে যা উদ্ধৃত হয়েছে। তাতে নগ্নতার চেয়ে ‘উলঙ্গতা’র প্রতি ঝাঁঝালো আবেশের মদিরা-রসই যেন সমধিক,—যা আবিষ্ট করে, জ্বালাও ধরায়। বুদ্ধদেবের লেখায় ঐ ঝাঁঝ-ভরা জ্বালাকর উজ্জলতা নেই। তাঁর নিজের কথারই প্রতিধ্বনি করে বলা যেতে পারে sexual behaviour-এর বর্ণনা অন্তত তাঁর ছোটগল্পের ক্ষেত্রে উৎকট হতে পারেনি,—‘abundant, overflowing poetry’-র সার্থক প্রাচুর্য সম্ভারে।

আর ছোটগল্পের কাব্যধর্মিতার প্রসঙ্গেও এবারে স্বরণ করতে হয়, কবিতার জন্ম লেখনীর মুখে কথার শরীরে নয়,—শিল্পীর আত্মার গহনে;—তাঁর নিভৃত প্রত্যয় বা বাসনার বিগলিত আশ্রয়ে অক্ষরের ধারায়। বুদ্ধদেবের অধিকাংশ সার্থক গল্পে সেই কবি-বাসনারই নবজন্ম; তাই সে গল্পগুলি ভাব-স্বরভিত—অনতিউচ্চার মানসিকতার ভারে আবিষ্ট। ফলে সে গল্পের বহিরঙ্গে বৈচিত্র্য থাকলেও স্বাদ-স্বভাবের এক গতানুগতিকতা রয়েছে,—কোনো কোনো ক্ষেত্রে যা একঘেয়ে বলেও মনে হতে বাধা নেই। তার কারণ, আগেই বলেছি, আত্মবিচ্ছুরণ না করে বুদ্ধদেব কখনো গল্প জমাট করে তুলতে পারেননি। তাঁর কবিচেতনা বহির্জগতের নয়; তাঁর বহির্বিমুখ স্বমুখী মনোধর্ম বাইরের আবহাওয়ায় কেবলই যেন হাঁপাতে থাকে,—বাইরে ছড়িয়ে পড়ার পাসপোর্ট যেন চিরকালের মত হারিয়ে গেছে তার। ‘ইন্ট্রোভার্ট’ শিল্পীর চেতনায় এবং তাঁর রচনাতেও, যেন এক অস্ফুট অসহায়তা পুঞ্জিত হয়ে আছে। ‘আমরা তিনজন’ গল্পে এই অসহায়তার স্নানিমা অনতিক্রমণীয় আকার ধরে চোখের সামনে উঠে এসেছে :—

“আমরা তিনজন একসঙ্গে তার প্রেমে পড়েছিলাম; আমি, আর অসিত, আর হিতাংশু; ঢাকায় পুরানো পন্টনে, উনিশ-শো সাতাশে। সেই ঢাকা, সেই পুরানো পন্টন, সেই মেঘ ঢাকা সকাল!

“আমরা তিনজন একসঙ্গে থাকতাম সব সময়—যতটা এবং যতক্ষণ থাকা সম্ভব। রোজ ভোরবেলায় আমার শিয়রের জানলার বাইরে দাঁড়িয়ে অসিত ডাকতো, ‘বিকাশ, বিকাশ!’ আর আমি তাড়াতাড়ি উঠে বাইরে আসতাম, দেখতাম অসিত সাইকেলে বসে আছে—এক-পা মাটিতে ঠেকিয়ে—এমন লম্বা ও, কাঁধে হাত রাখতে কতই ধরে যেতো আমার।...

“বিকলে দুটি সাইকেলে তিনজনে চড়ে প্রায়ই আমরা শহরে যেতাম, ...সাইকেল

চালানোটা আমার জীবনে হলো না,—চেষ্টা করেও শিখতে পারিনি(ওটা, কিন্তু ঐ ছ-চাকার গাড়িতে চড়েছি অনেক ; কখনো অসিতের, কখনো)। হিতাংশুর গলগ্রহ হয়ে লম্বা-লম্বা পাড়ি দিয়েছি তাদের পেছনে দাঁড়িয়েই।”

শুধু তাই নয়, তিন বন্ধুর,—চাকার পুরানো পন্টনের ত্রি ‘মাস্কেটিয়ার্স’-এর সবচেয়ে ভালোলাগার—সবচেয়ে সুখী হবার দিনও—অর্থাৎ ‘মোনালিসা’র টাইফয়েড-এর সেই ঘন-কালো দুর্ধোগে সেবা করবার পরমলগ্নে মনে মনে বিকাশ বলে,—“সাইকেলে আমার দখল নেই বলে বাইরের কাজ আমি কিছুই প্রায় পারি না, সারাদিন ঘুর ঘুর করি তোমার মার কাছে কাছে, হাতের কাছে। এগিয়ে দিই সব, ওষুধ ঢালি, টেম্পারেচার লিখি, ডাক্তার এলে তার ব্যাগ হাতে করে নিয়ে আসি, নিয়ে যাই।”

‘মোনালিসা’ ভালো হয়, চেঞ্জ যায়,—বাইরের প্রস্তুতিকে নিখুঁত করে তোলে অসিত, আর তার সঙ্গে হিতাংশু। বৃহৎ কর্মের জগৎকে মুঠোর মধ্যে নিয়ে জন্মেছে যেন অসিত, হিতাংশুও খুব পেছনে নেই। অথচ বিকাশ সেখানে নিষ্ক্রিয়—অনেকটা নেপথ্য সঙ্গী। ‘মোনালিসা’র বিষের দিনে,—এমন কি তার মৃত্যুর শেষ দিনেও তাই!—সন্তানের জন্ম দিতে গিয়ে প্রাণ দিয়েছিল ‘মোনালিসা’,—যার পিতৃদত্ত নাম ছিল অন্তরা,—তরু।—“অসিত আর হিতাংশুই সব করলো, রাশি-রাশি ফুল নিয়ে এলো কোথা থেকে ; আরো কত কিছু, বেলা দুটো পর্যন্ত শুধু মাজালো, শুধু মাজালো, তারপর নিয়ে যাবার সময় সকলের আগে রইলো ওরা দুজন। আরো অনেকে এলো কাঁধ দিতে, শুধু আমি বেঁটে বলে বাদ পড়লাম,—পিছন-পিছন হেঁটে চললাম একা একা।”

কিন্তু বিকাশের পক্ষে এর সবটুকুই আক্ষেপ নয়, কারণ তার অক্ষমতার নিভৃত নিবিড় গোপন পথ বেয়েই ‘মোনালিসা’র সাম্রাজ্য জীবনের পরম দাক্ষিণ্যের সঞ্চয় পুঞ্জিত করেছিল তার ভাগ্যে,—সেখানে সবচেয়ে অক্ষম হয়েও সবার বেশি সে দিয়েছে,—কারণ সবার বেশি পেয়েও ছিল তো সে-ই। তাই সন্ত-উক্ত আপাত-অক্ষমতার মূলে বিষাদ যদি কিছু জমেও থাকে, তা আনন্দের বৃত্তে অশ্রুর মত,—নির্বোধ যৌবনের উদ্দামতার তললীন অবসাদের মত ক্ষীণ—যেন অতীন্দ্রিয়ও।

সাইকেল-এ চড়তে পারেনি,—ছুটে, হাঁপিয়ে ব্যস্ত হতে পারেনি কখনো বিকাশ, কিন্তু ‘মোনালিসা’রা চেঞ্জ-এ চলে গেলে ঝাঁচির ঠিকানায় চিঠি লিখতে হয়েছিল তাকেই,—তিনজনের জবানিতে,—কারণ সে কবিতা লেখে,—আর কেউ যা পারে না।—

“সুচরিতাসু,

ভেবেছিলাম একখানা চিঠি আসবে, চিঠি এলো না। ভাবতে ভাবতে একুশদিন কাটে গেলো। খুবই ভালো লাগছে বুঝি রাঁচিতে? অবশ্য ভালো লাগলেই ভালো। আমরা তাতেই খুশি। তারা-কুটিরের একতলা বন্ধ, পুরানো পন্টন তাই অন্ধকার। ওখানে পেট্রোম্যাক্স জ্বলতো কি না রোজ সন্ধ্যায়!

বসে বসে রাঁচির ছবি দেখছি আমরা। পাহাড়, জঙ্গল, লাল কাঁকরের রাস্তা, কালো-কালো সাঁওতাল। হাসি, আনন্দ, স্বাস্থ্য। সত্যি, কী বিশ্রী অসুখ গেলো—আর যেন কখনো অসুখ না করে।

কারো কোনো অসুখ না করেও এমন কি হয় না যে আমাদের খুব খাটতে হয়? সত্যি, শুয়ে-বসে আর সময় কাটে না। চিঠি পেলে আবার আমাদের চিঠি লিখতে হবে, কিছু কাজ তবু ভ্রমবে।.....”

এ-চিঠি ‘মোনালিসা’র কাছে পৌঁছেছিল,—আর সে বুঝেও ছিল তিনজনের নামে এ কোন্ একজনের মন দিয়ে লেখা। শুধু কি তাই! তার জীবনের পাত্র ভরে আরো অনেক পেয়েছে বিকাশ,—‘মোনালিসা’ও যা জানে নি কোনো দিন।—‘মোনালিসা’ নামটিও বিকাশেরই আবিষ্কার,—তারই বাসনা-উদ্ভাবন প্রেমাভবের সৃষ্টি। তাছাড়া সেই ভয়ঙ্কর টাইফয়েড-এর সময় সারাদিন কাটত তার নানা ফুটফরমাস জুগিয়ে। “তারপর সন্ধ্যা হয়, রাত বাড়ে, বাইরে অন্ধকারের সমুদ্র, সে-সমুদ্রে ক্ষীণ আলোজ্বলা একটি নৌকায় তুমি আর আমি চলেছি ভেসে, তুমি তা জানলে না, মোনালিসা, কোনোদিন জানবে না।”

তারও পরে,—এক গভীর রাজ্যের উপান্তে,—বিকাশ বলে,—“আমি অবাক হয়ে দেখলাম, আন্তে-আন্তে চোখ তোমার খুলে গেলো, মন্ত বড়ো হলো, উম্মাদের মতো ঘুরে-ঘুরে স্থির হল আমার মুখের উপর। গলা দিয়ে আওয়াজ বেরোলো, ‘কে?’

‘আমি তাড়াতাড়ি আইস্‌ব্যাগ চেপে ধরলাম মাথায়।

‘কে তুমি?’

‘আমি।’

‘তুমি কে?’

‘আমি বিকাশ।’

‘ও, বিকাশ। বিকাশ, এখন দিন, না রাত্রি?’

‘রাত্রি।’

‘ভোর হবে না?’

‘হবে। আর দেরি নেই।’

‘দেরি নেই? আমার ঘুম পাচ্ছে বিকাশ।’

‘আমি তার কপালে আমার বরফে-ঠাণ্ডা হাত রাখলাম।’

‘আঃ, খুব ভালো লাগছে আমার।’

‘আমি বললাম, ‘ঘুমোও’।’

‘তুমি চলে যাবে না তো?’

‘না’।

‘যাবে না তো?’

‘না’।

‘আমি তাহলে ঘুমুই, কেমন?’

নিশ্বাস উঠলো আমার ভিতর থেকে, নিশ্বাসের স্বরে বললাম— ‘ঘুমোও, ঘুমোও, আমি জেগে আছি, কোনো ভয় নেই।’

তুমি ঘুমিয়ে পড়লে, আর বাইরে দু-একটা পাখি ডাকলো। ভোর হলো।

প্রলাপ, জরের প্রলাপ, তবু এটা আমারই থাক, একলা আমার। এই একটা কথা ওদের হৃদয়কে বলিনি, । তুমি, মোনালিসা, তুমিও জানলে না, জানবে না কোনোদিন।’

এখানেও শেষ হয়নি যৌবনের সেই দুর্দম প্রাপ্তির। হীরেনবাবু,— ‘মোনালিসা’র বর—চমৎকার গল্প বলতে পারেন,—গুণের অন্ত নেই তাঁর—তিনজনেই তাঁর চাকর বনে গিয়েছিল ‘বিয়ের পরদিন থেকেই’। দশমঙ্গলা পর্যন্ত থেকেই গিয়েছিলেন তিনি। আর দুই-বন্ধু ছটফট করে যত, বিকাশ ততই স্থির হয়ে বসে জমিয়ে। তাই না একদিন ছপুরবেলা বিকাশের কাছে খুব মজার গল্প বলতে বলতে হঠাৎ হীরেনবাবুর প্রয়োজন হয় তরুকে ;—আর বিকাশই তাকে ডেকে এনেছিল ঘরে। চুল আঁচড়াচ্ছিল মোনালিসা, তাই প্রথমেই যেতে চায়নি,—পরে অবশ্য চিকুণি ফেলে উঠে এসেছিল। কিন্তু ভামাইবাবুর গল্প বলার উৎসাহ ততক্ষণে ‘মীইয়ে গেছে’। অবশেষে বিকাশের হাতে একখানি নূতন বই তুলে দিয়ে বলেছিলেন,— “এ-বইটাও ভারি মজার। এক কাজ করে তুমি—এটা বাড়ি নিয়ে গিয়ে পড়ে ফ্যালো, আমি চট করে একটু ঘুমিয়ে নিই।” হীরেনবাবু অধীরতার সঙ্গে উঠে দাঁড়িয়েছিলেন। আর বিকাশ বলে,—বেরিয়ে আসতে আসতেই “পিঠ দিয়ে অঙ্কুভব করলাম ঘরের দরজা বন্ধ হয়ে গেল।” বিকাশ আর বাড়ি যায়নি,—বারান্দায় যেখানে ‘মোনালিসা’

বসে চুল আঁচড়াচ্ছিল সেখানেই বসে পড়ল। চিরুণিটা পড়েই ছিল,—“হাতে তুলে নিয়ে দাঁতগুলির উপর আস্তে আস্তে আঙ্গুল চালাতে” লাগল,—‘বারবার, বারবার।’

‘মোনালিসা’ চলে গেল,—কিন্তু তার অন্তর্ধান-পটে বিকাশের মনের খাতা কবিতায় কবিতায় উঠল ভরে,—লেখার খাতা গেল সম্পূর্ণ হয়ে।

আরো পরে, মাতৃদুঃসন্তানবানাময় পূর্ণকুণ্ডের ভারসম্মত ‘মোনালিসা’র রূপ দেখে বিহ্বল হতে পেরেছিল বয়ঃসন্ধি-তপ্ত এই বিকাশই, আর তার ‘মুখের অকুণ্ঠ স্বীকৃতি’ শুনে ‘মোনালিসা’র ঘুম পেয়েছিল,—ঘুমিয়ে পড়েছিল বিকাশের চোখের ওপরেই।

সবশেষে মৃত্যুদিনের বিষম শোভাযাত্রীদের পেছনে একা একা চলেছিল বেঁটে বিকাশ,—“ঠিক একা একাই নয়, কারণ ততক্ষণে হীরেনবাবু এসে পৌঁচেছেন, গাড়ির কাপড়ে, জুতো-ছাড়া পায়ে তিনিও চললেন আমার পাশে।”

শুধু প্রাপ্তিতেই নয়, বয়ঃসন্ধির যৌবন-উত্তাল ক্ষুধিত প্রেমের দেউলে সর্বশ্রেষ্ঠ দানের অঞ্জলিও বিকাশেরই হাতের রচনা। ‘হীরেনবাবু পরের বছর আবার বিয়ে করলেন।’ অসিত মারা গেল তিনসুকিয়ায় মাস্টারি করতে গিয়ে। হিতাংশু এম্. এন্-সি. পাস করে জার্মানি গিয়ে আর ফেরেনি,—ওখানকারই এক মেয়েকে বিয়ে করে থেকে গিয়েছিল। কেবল বিকাশ বলে, “আর আমি—আমি এখনো আছি, ঢাকায় নয়, পুরানো পন্টনে নয়, উনিশ শো সাতাশে কি আটাশে নয়, সে-সব আজ মনে হয় স্বপ্নের মতো, কাজের ফাঁকে ফাঁকে একটু হাওয়া—সেই মেঘে ঢাকা সকাল, মেঘ-ডাকা দুপুর, সেই রুষ্টি, সেই রাত্রি, সেই—তুমি! মোনালিসা আমি ছাড়া আর কে তোমায় মনে রেখেছে।”

এ-গল্প দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধোত্তর কালের লেখা ১৯৪৬-এর কাছাকাছি। কতদূর ‘উনিশ শো সাতাশ আটাশ’ তখন! তবু এ-স্বপ্ন নানা কাজের, নানা ব্যস্ততার পক্ষেও নিরর্থক নয়,—সমুচিত যৌন আকৃষ্টতা,—D. H. Lawrence বলেছেন,—মাংসের দৈনন্দিন জীবনের পক্ষে অমূল্য। শুধু কি তাই! ‘রজনী হলো উত্তলা’—১৯২৩-এর লেখা,—আর ‘আমরা তিনজন’ ১৯৪৬। ২৩ বছরের ব্যবধান, তবু কত সদৃশ,—যৌনতৃষ্ণার সেই দুঃসাহসী অভিসার শরীরের শিরায় শিরায় শিহর জাগিয়ে মনের অগোচর গহন-লোকে যেন স্থতির পিরামিড গড়ে চলে দুর্মর আকিঞ্চনের স্মরণ দিয়ে,—যার অনেকটুকুই অন্তত অতীন্দ্রিয় নয়।

এই দুঃসাহসিকতার প্রসঙ্গে বিতর্ক দেখা দিতে পারে,—লেখকের পক্ষ থেকেও। বয়ঃসন্ধিলগ্ন কিশোরের প্রথম প্রেমাত্মভাবে উত্তপ্ত মাংসল তৃষ্ণাতুরতা যে ভাষায়,—যে বিস্তারের সঙ্গে শিল্পী বর্ণনা করেছেন, সহজভাবে তাকে

গ্রহণ করা সেকালের পাঠকের পক্ষে,—বাঙালির সামাজিক চেতনার পক্ষে প্রত্যাশিত নয় জীবনের ভালবাসার স্বরূপ নির্দেশ করতে Aldous Huxley বলেছেন—“In any given human society, at any given moment, love as we have seen, is the result of the interaction of the unchanging, instinctive and physiological material of sex with the local conventions of morality and religion, the local laws, prejudices of ideas.”^{১০০} —এসব ক্ষেত্রে বিতর্ক ও মতভেদের মূলে রয়েছে প্রথমটির [“instinctive and physiological material of sex”] অ-বিপর্যস্ত চিরন্তনতা,—এবং দেশ-কাল ও পাত্র ভেদে পরোক্ষটির [“conventions of morality and religion, the local laws, prejudices of ideals”] ক্রমপরিবর্তনশীলতা। যৌন-বাসনার আক্ষেপ অবিরত চলেছে অজস্র পথে অথচ মূল্য, নীতি ও রুচিবোধ পাশ্চাত্যে,—এমন অবস্থায় এক যুগের বিশ্বাস-আর এক যুগের উদ্যমতায় আহত স্তম্ভিত হয়ে পড়েই; বুদ্ধদেব বস্তুর বিষয় সম্বন্ধে “রজনী হলো উতলা”, এমন কি ‘আমরা তিনজন’-এর মত গল্প সম্বন্ধে লেখকের দুঃসাহসিকতা-বোধের স্বীকৃতি কিছু অসম্ভব নয়। সেই সঙ্গে একথাও অনস্বীকার্য যে, শিল্পীর বিষয়টুকুও এ-বিষয়ে অক্লাত্রিম। কারণ,—“The new twentieth century conception of love is realistic. . . . Having contracted the habit of talking freely and more or less scientifically about sexual matters, the young no longer regard love with that feeling of rather guilty excitement and thrilling shame which was for an earlier generation the normal reaction to the subject.”^{১০১}

এখানেই বুদ্ধদেব বস্তুর স্বধর্ম। অর্থাৎ, D. H. Lawrence যাকে বলেছেন ‘straight forward’,—বুদ্ধদেবের sex-চিত্রণ আসলে তাই। সামাজিক চেতনার পক্ষ থেকে আতিশয্য যে নেই এমন কথা বলবার উপায় নেই,—ভাবতে আশ্চর্য লাগে, এই লেখকের ‘এরা আর ওরা এবং আরো অনেকে’ নামক গল্প-গ্রন্থ একদা রুচির দায়ে কেন বাজেয়াপ্ত হয়েছিল,—‘সবিতা দেবী’, অথবা ‘বোন,’ এমন কি ‘এমিলিয়ার প্রেম’-এর মত গল্প প্রসঙ্গে সেকথা যখন ওঠেনি। উপন্যাসের প্রসঙ্গ এখানে অবান্তর। বস্তুত প্রেম-বর্ণনায় বুদ্ধদেবের sex-ভাবনা প্রায় সর্বত্রই নগ্ন। কিন্তু উল্লঙ্গতার বিসদৃশতা থেকে অন্তত ছোটগল্পগুলিকে প্রায়ই রক্ষা করেছে তাঁর self-projection। বস্তুত রূপমাত্রই

১০০। ‘Huxley, for Fashions in Love’—‘Do What you will.’।

১০১। ভূদেব।

বিসদৃশ,—এমন কি লজ্জাকর ও রুচিদীন হয়ে পড়ে, যখন সে যথার্থ পরিপ্রেক্ষিতে থেকে হয় পরিচ্ছিন্ন। সাঁওতাল পরগণার নিভৃত আরণ্য পরিবেশে আ-কৃষ্ণি নয় যুবককে দেখে লজ্জা, কুণ্ঠা বা বিসদৃশতার অল্পভব মাত্রও দেখা দেয় না। অথচ মহানগরীর স্ত্রীতন্ত্র উজ্জ্বলতাময় তির্যক্ প্রেক্ষিতে গুল্ফাবরণ উন্মোচিত হলেও যেন রুচিহানির অপরাধে অপরাধী হতে হয়। অথচ ঐ সাঁওতালী উদাহরণের ধারাকে শিল্পের স্পর্শকাতর জন্মভূমিতে আরো উজান বেয়ে টেনে নিতে পারলে মাইকেল এঞ্জেলোর ‘আদম’-এর জগতে পৌছে যাওয়া যায় অনায়াসে,—অকুণ্ঠভাবে। বিশ্ববন্দিত সেই শিল্পকার্তি ‘Nude’—কিন্তু তাকে ‘obscene’ বলবার উপায় নেই মোটেও।—এ-ও সম্ভব হয়েছে প্রেক্ষিত রচনায় শিল্পীর অকৈতব চিত্তের অকল্পনীয় দৃঢ়তাবশে।

বুদ্ধদেব মাইকেল এঞ্জেলোর ভক্ত। প্রতিভার সেই দৃঢ়তা অকল্পনীয়,—কিন্তু বুদ্ধদেবের গল্প রচনার একমাত্র গুণ এক অথও ভাবপরিমণ্ডল রচনার সৌম্যে। তাঁর চরিত্রগুলি একটিও বাস্তব নয়—অর্থাৎ নিখাদ বস্তু নেই তাতে এমন-কিছু, ভাব এবং কথা ছেকে নিলে বা অবশিষ্ট থাকে। নিজের সহজ যৌনবাসনা,—যার কোনো কোনো স্তরে morbidity-ও অল্পপস্থিত নেই—এবং তার সঙ্গে নিজের অথও কবিমনকে একান্তভাবে জড়িয়ে—(যে-মন প্রকাশে এবং প্রকরণে কেবল পরিপাটিই নয়,—পারিপাট্য-বিলাসী,—অর্থাৎ যথার্থ বিলাসী জনের মত নিখুঁত পারিপাট্যময় সৌন্দর্য সাধনায় অত্যন্ত)—এবং সবার ওপরে নিজের স্ব-নিহিত ব্যক্তিত্বের ব্যঞ্জনাকে ছড়িয়ে দিয়ে গল্পগুলো জমাট বেঁধেছে। ফলে কবির রচনাজগৎ বস্তুময় নয়,—বস্তুবিশ্বকে ঘিরে তাঁর মন্দির কল্পনা আশার ও স্বপ্নের যে দেউল রচনা করেছে,—সেখানেই বুদ্ধদেবের গল্পের জগৎ গড়ে উঠেছে। কবি হিশেবে তিনি রোমান্টিক,—অত্যন্ত স্পর্শকাতর পরিমাণে। রুচিমান,—অনেকটা এই কারণেও বহির্জগৎ থেকে তাঁর ব্যক্তি-মন কেবল বিমুখ নয়—প্রতাড়িতও কিনা সেকথাও ভেবে দেখবার মত। ফলে যেখানে দৈন্ত, যেখানে পৃথুলতা সেখানে তাঁর চিত্ত-ভাবনা বাধাহত হয়। তাই বিষয়বস্তুর অস্থানর স্থলতা, জীবনচিস্তায় দারিদ্র্যের গুরুতা বা অশিক্ষা ও রুগ্নতার পীড়াকর চিত্র বুদ্ধদেবকে স্বাভাবিক কারণেই বিমুখ করেছে। ‘হতাশা’ অথবা ‘অসমাপ্ত’-র মত গল্পে সমকালীন অর্থ ও রাজনৈতিক দৈন্তে পূর্ণ জীবনের ছবি আঁকতে গিয়েও বুদ্ধদেব কেবল ততটুকুই সফল হয়েছেন, নিজের রুচিস্মিত সম্পন্ন মনের projection তাতে যতটুকু সফলভাবে সম্ভব হয়েছে। ঐ সব বস্তুসর্বস্ব গল্পলেখার চেষ্টাতেও বুদ্ধদেবের কবি-স্বভাবিত স্ব-চেতনাকে ছেকে নিলে যেটুকু থাকে তা বাস্তবের টুকরোও নয়,—শিল্পীর অসফল প্রচেষ্টার জমাট তাল। আসলে বুদ্ধদেবের সফল ছোটগল্পেও নায়ক-নায়িকার

কেউ-ই দারিদ্র্য-লিপ্ত জীবনের অধিবাসী নয়,—বিশ্বের হিশেবে তারা সকলেই মধ্যবিত্ত,—কেউ উচ্চ, কেউ মধ্য, কেউ বা নিম্নমধ্য—নিম্নবিত্ত বা বিত্তহীন নয় প্রায় কেউ। আর সুকুমার মনোভ্রমের সম্পদে সকলেই তাঁরা অতি উচ্চবিত্ত। ফলকথা, অতি-রোমাঞ্চিকতায় এলায়িত বালিগঞ্জ-জীবনের যে ‘মণীন্দ্রলালী’ শিল্পপ্রকরণকে বুদ্ধদেব একদা সচেতনভাবে অতিক্রম করতে চেয়েছিলেন,—নিজের গল্প লেখায় আসলে তারই এক নবরূপ সৃষ্টি করে বসেছেন। তফাৎ কেবল বুদ্ধদেবের নায়ক-নায়িকারা বালিগঞ্জের নয়,—তাঁর মনোলোকের বাসিন্দা, যে-মন স্ব-লীন রোমাঞ্চিক স্বপ্নাবেশে স্পর্শকাতর।

গল্পের সেই পরিমণ্ডলের সঙ্গে কথার ভঙ্গী মিলেমিশে একাকার হয়ে গেছে,—যে সার্বিক সৌম্যের ফলে কোনো কিছুতেই চমকে যেতে হয় না। একটি চরম দৃষ্টান্ত হিশেবে ‘এমিলিয়ার প্রেম’ গল্পটির দেহাসঙ্গ বর্ণনার উল্লেখ করা যেতে পারে। গল্পটির প্রথম নাম ছিল ‘ওথেলো’। একনিষ্ঠ প্রেমের গহনে নিহিত যৌন অন্ধতা ও তজ্জনিত অস্থ্যা-বুদ্ধির এক চরম অভিপ্রয়াস অঙ্কিত হয়েছে গল্পটিতে। চিত্রশিল্পী ভাস্কর এবং এককালের ‘আগুন’ এমিলিয়ার দেহবিলম্ব অন্ধপ্রেমের ছবি আঁকা হয়েছে। ভাস্কর বারো বছর শিল্পবিত্তার শিক্ষানবিশী করে ফিরেছে যুরোপ থেকে। অনেক পুরুষের একামেবাদ্বিতীয় কামনার ধন এমিলিয়া তখন যৌবনের উপাচলনীনা। বয়স তার ‘উনতিরিশ’—“মেয়েরা যখন বিবাহিতব্যতার সীমা পেরিয়ে যায়।” সকল-ছাড়া নিঃসঙ্গ দৈত্যতায় সমাচ্ছন্ন তাদের আসঙ্গলিপ্সা দেহের গহনে মর্মান্তিক শিহরণ জাগিয়ে যায় নিভৃত কথায়, ব্যবহারে-সন্তোকে। কিন্তু ভাস্করের উত্তপ্ত, সদা-উন্মুখ অন্ধ তৃষ্ণা তীব্র হোচট খেল একদিন অসহ ঈর্ষা আর সন্দেহের উপলথণ্ডে। প্রদোষের সঙ্গে একদিন দেখা হয়ে গেল,—আজও যে এমিলিয়াকে ‘এমিলি’ বলে ডাকতে পারে। অসহ,—অসহ হয় ভাস্করের। কত লুকোচুরি,—কত কান্না, মিনতি,—ঘোড় লেগেও লাগে না। অবশেষে তাড়িয়ে দিল এক গভীর রাতে এমিলিকে ভাস্কর। তারপর অবসন্ন, নেশাগ্রস্ত, বিহ্বলের মত ঘুমিয়ে পড়ল,—মৃত্যুর মত ঘুম,—হিংসা, সন্দেহ যেন মাফিয়ায় কশাবাত হানে চেতনার গহবরে।

গভীর রাতে ‘ঘুম ভাঙলো অন্ধকারে’। এমিলিয়া দাঁড়িয়ে আছে মুখের ওপর মুখ রেখে। স্বপ্ন নয়, সত্যি!—

“...‘কত ঘুমোবে? ওঠো!’ এমিলিয়া হাত রাখলো তার কপালে।

হুই হাত বাড়িয়ে ভাস্কর তাকে টেনে নিল বুকের উপরে।

তারপর অন্ধকার। তারপর স্তব্ধতা। তারপর রক্তের সমুদ্রের বিশ্ব-মুছে-নেয়া বহা।”

রক্তের সে উদ্দামতা শাস্ত হয়ে গেলে পরম আশ্বস্তিভরা অবসাদ আর প্রেমের একান্ত নিশ্চিন্তি নিয়ে ঘুমে এলিয়ে পড়ে এমিলিয়া ভাস্করের পাশে। কিন্তু ভাস্করের চোখে ঘুম নেই—এই পরমতম প্রাপ্তির লগ্নে চরম অবিশ্বাস, চরম দীর্ঘা অস্থ্যা সংশয় উদ্ভূত করে তোলে তাকে—“এমিলিয়ার নিঃশ্বাসের ওঠা-পড়ার দিকে তাকিয়ে থাকলো ভাস্কর।...

“ভাস্করের দুই হাত এমিলিয়ার গলার ওপরে নামলো। প্রিয়স্পর্শে হাসি ফুটলো এমিলিয়ার ঘুমন্ত মুখে। এত ভালোবাসা কোন্‌খানে ধরবে? এই শরীরে? না, রক্তমাংস শুধু বাধা দেয়, অসীমকে বাঁধতে চায় এত তার স্পর্শ! ছিঁঁছুক সেই শৃঙ্খল!

“আস্তে আস্তে, অতি গভীর প্রেমে, ভাস্করের জোরালো আঙ্গুল গভীর হয়ে বসে গেলো, গেলো এমিলিয়ার গলায়। ফুটে উঠলো নীল শিরা। এতক্ষণে, এতক্ষণে পরিপূর্ণতা।”

জীবনের গোপন ও ধ্যানিক প্রবৃত্তিকে প্রকাশ্য নথ্যায় অনাবৃত করার নৈতিক অভিযোগে বুদ্ধদেব এখানে চরম অভিযুক্ত হতে পারেন,—হয়েছেন-ও তাই। এ-বিষয়ে শিল্পীর সম্ভাব্য মনোভাবনার পরিচয় পূর্বে উল্লেখ করেছি। কিন্তু তা ছেড়ে দিলেও, যৌন প্রবৃত্তি ও অস্থায়ীভবির গোপনীয়তার প্রয়োজন স্বীকার করে নিলেও, একথা অস্বীকার করবার উপায় থাকে না যে, গল্পটির সর্বাঙ্গ ঘিরে কাব্যিক পরিমণ্ডলের এক অখণ্ড সৌরভ ছড়িয়ে আছে,—নথ্যতাকে যা উগ্র, বিভীষণকে প্রত্যক্ষভাবে বীভৎস হয়ে উঠতে দেয়নি। এই কাব্যিকতা কেবল ভাষা বা বাচনভঙ্গির নয়—সমগ্র শৈলীর,—যার পেছনে বুদ্ধদেব তাঁর রোমাটিকতা-পিপাসু কবিমনকে সম্পূর্ণ নিয়োজিত করেছেন। সত্ত্ব-উদ্ধৃত অংশটির শেষ অল্পচ্ছেদ কত ভয়াবহ,—কত বীভৎস হতে পারত! কিন্তু সেই দুর্ঘটনার মধ্য থেকে শিল্পী যেন সমস্ত বাস্তব প্রথরতাকে ছেঁকে নিয়ে রেখে গেছেন এক অর্ধসত্য, অর্ধস্বপ্নিল কবিতাস্বাদনের স্পন্দিত অল্পভব। এইটুকুই বুদ্ধদেব বহুর সকল সার্থক গল্পের প্রাণ,—কথা-বস্তু নয়,—কবিতার সন্তপণ অল্পভব। তাই শিল্পী নিজেও বলেন,—“এমন গল্প আমি কমই লিখেছি যার গল্যাংশ মুখে বলে দেয়া যায়।”^{৫৭}

এই কবিতাধর্মের সবটুকুই কেবল দেহালিঙ্গিত নয়,—নির্বস্তুক ভাবলিপ্সুতার

প্রভাবও রয়েছে তাতে। আর এই বিশেষ ক্ষেত্রে বুদ্ধদেব বস্তুর পক্ষে প্রত্যক্ষ রবীন্দ্র-বিরোধিতার প্রবল প্রয়াস সত্ত্বেও রবীন্দ্র-প্রভাব অনস্বীকার্য হয়ে উঠেছে। তাঁর ‘প্রথম ও শেষ’ গল্পের নায়িকা লীনা অভিন্নহৃদয় বন্ধু নীনা'কে এক চিঠিতে লিখেছিল,—“রবীন্দ্রনাথ একেবারে আমাদের মাথা খেয়েছেন—নারে?” আলোচ্য গল্পের পরিণামে অবশ্য রবীন্দ্রভাবনাশ্রিত প্রেমের আনন্দ্য এবং অনির্বচনীয়তাবোধের প্রতি এক বন্ধিম কটাক্ষই প্রকট হয়ে উঠেছে,—জীবনের অনাহুত-হয়েও-অনিবার্য সেই অতিথির,—বিধাতার অমোঘতার মতই লীনার মনের রুদ্ধতার খুলতেই যার রোমাটিক ইতিহাস রচিত প্রত্যক্ষ অস্তিত্বের আবির্ভাব,—তার আকস্মিক মৃত্যুর পর বৈরাগ্য বাপন উদ্দেশ্য জলপাইগুড়ির বালিকা স্কুলের শিক্ষকতায় স্বেচ্ছানির্বাসিতা লীনার বৎসর শেষ না-হতে-হতেই এক উকিলের সঙ্গে বিবাহিত হওয়ার বর্ণনায়। তাহলেও বস্তুময় স্থল লালসাভরা জীবনকে ধরতে গিয়েও, যার ভার অঞ্জলি বারে বারে কম্পিত, বিলীন হয়েছে,—দেহের দেহলিতে মনের নির্বস্তক লিপ্সাকে নিয়ে যিনি আত্মচারণ করেছেন,—সেই রোমাটিক শিল্পীর বিশ্বাসে-বিষয়ে রবীন্দ্রিকতা না থাকুক,—গল্পের পরিবেশ ও কাব্যময় বিস্তার পুরোক্ষ রবীন্দ্র-প্রভাব রয়েছে বৈ কী? আর বিষয়েই বা নয় কেন! ‘অভিনয়, অভিনয় নয় ও অত্যাশ্রয় গল্প’র ভূমিকায় শিল্পী নিজেই স্বীকার করেছেন,—‘পুরাণের পুনর্জন্ম’ গল্পে উর্মিলা-প্রসঙ্গ রবীন্দ্রনাথের ‘কাব্যের উপেক্ষিতা’রই প্রভাব-জাত। স্পষ্ট করে লক্ষ্য করা উচিত,—উর্মিলার অবতারণাতেও বুদ্ধদেব স্বতন্ত্র, এবং নিঃসন্দেহে রবীন্দ্রানুসারী নয়, বরং রবীন্দ্রের-ই। তাহলেও গল্পে ব্যক্তিত্ব-সচেতন রোমাটিক প্রাণধর্মের সংযোজন-দক্ষতায় বিশ্ববিজয়ী কবিগুরুর হৃদয়ের স্পর্শ জ্ঞাতে-অজ্ঞাতে এই শিল্পী অহুভব করেছেন বৈ কী,—নিতান্ত স্থল জীবন-বাসনাকে রোমাটিকতা-পরিষ্কৃত করার স্ব-গত প্রয়াসের মধ্যে!

এই একই প্রসঙ্গে স্বরণ করতে হয়, বুদ্ধদেব বস্তুর sex-ভাবনার সবটুকুই সন্তোষ-প্রমত্ত, অন্ধকামাতুরতাময় নয়। নিজের যুগ এবং নিজেদের (‘কল্লোল’) গোষ্ঠী সম্বন্ধে তিনি লিখেছেন,—“We demanded a free atmosphere, a greater eclecticism in diction and form, including verse technique; we praised, unlike Wordsworth, what man has made of man, that is himself, claiming that man is noble in his unremitting struggle with the brute nature within him, not because he wins, for he may not, but simply because he struggles.”^{৩৩} এই উক্তির প্রথমাংশের

সত্যতা অল্পভব করা গেছে এ-পর্যন্ত উদ্ধৃত ও আলোচিত গল্পাংশের বহুতাস ও রূপ-প্রকরণের পরিচিতি থেকে। সব শেষে এমন গল্পও কিছু কিছু রয়েছে বুদ্ধদেবের রচনায়,—যেখানে নিজের মধ্যকার পঙ্কর সঙ্গে লড়াই করে ক্লান্ত, অবলুপ্তপ্রায় মানুষের হঠাৎ-আত্মআবিষ্কার করুণ-বিষম বেহাগের সুরে আচ্ছন্ন করে তোলে ভারনাকে। এমনি একটি করুণাময় মধুর গল্পের নাম ‘চোর! চোর!’

অনেক রাত্রে ঘরের লোকজন সব চলে গেলে অঘোরে অবসন্ন চেতনায় নিজের বিছানায় পড়ে ঘুমোচ্ছিল ললিতা। সব ঘরই নিস্তব্ধ এখন,—যে-যার ‘ফুঁতি’ লুটে চলে গেছে। অনেক গয়না, অনেক শাড়ি—বহুমূল্য সম্পদ রয়েছে ললিতার ঘরে বাস্তবন্দী;—ব্যাঞ্চে তার অটেল-টাকা,—শাঁশালো উমেনাররাই তার খন্দের!

গভীর ঘুমের মধ্যে অনেক রাত্রে ঘুম ভেঙে যায় ললিতার,—হঠাৎ দেখতে পায় ঘরের মাঝখানে মুখোশপরা কে-একজন দাঁড়িয়ে আছে, হাতে তার পিস্তল! ভয়ে চীৎকার করে না, ললিতা মজ্জচালিতের মত বার করে দেয় চাবির গোছা! তারপর লোকটি একের পর এক দেরাজ টেনে বার করে অটেল গয়নার বোঝা,—যা কেবল বহুমূল্যই নয়,—রূপে এবং উজ্জলতায়ও চিত্ত-চমৎকারী। শাড়িরও বা কত বৈচিত্র্য আর বহুমূল্যতা! বিস্মিত হয় লোকটি। কিন্তু রূপবিলাসিনীর সম্পদ! মৃত্যুর মুখেও হারাতে ইচ্ছে করে না। তাই যথাসম্ভব শেষরক্ষার চেষ্টা করে প্রাণপণে, মরণ কামড় দেবার মত করে। নানা ছলাকলায়, রূপের মোহ ও দেহের মাদকতা বিস্তার করে ভোলাতে চায় আগন্তুককে,—কিন্তু সে প্রয়াস ব্যর্থ হয়। তবু ললিতার স্নিগ্ধ স্নন্দর কথোপকথনে কখন সে অজান্তেই যোগ দেয়। আর তারই হৃদয় ধরে চরমলগ্নে মুখ ফস্কে বেরিয়ে আসে,—‘একি সত্যিকার পিস্তল!’

এবার ললিতার শোধ নেবার পালা। মুখ থেকে মুখোশ খসে গেছে,—হাত থেকে নকল পিস্তল। সেই হাত-জোড়াটি পেছন দিকে টেনে দড়ি দিয়ে জোরে বেঁধেছে ললিতা। ঐটুকু ছেলে,—অর্থাৎ নবোদিত যৌবনেও পরিপূর্ণ পুরুষ নয়! উঠে এসেছিল পাইপ বেয়ে। পরিবারের বড় ছেলে, মা-ভাই-বোন থাকে গাঁয়ে। খাবার কি জোটে! চাকরিই বা কোথায়! তাই এসেছিল!

ললিতা হাত খুলে দেয়,—পাইপ বেয়ে নেমে যেতে বলে। কিন্তু কী ভয় তার,—যেখান দিয়ে উঠেছে—সেই পথে নেমে যেতে! কিসের শক্তিতে উঠে এসেছিল,—তা সেই কি জানে এখন!—মিনতি করে সে ললিতাকে সিঁড়ির পথটি দেখিয়ে দিতে। কথা-কাটাকাটি চলে দুজনের মধ্যে। ললিতা বলে ‘চোর!’—ছেলোটি ভাবে,—‘আমি চোর কেন হব!’

জোর কথোপকথনের শব্দে ঘুম ভেঙে যায় এজমালি পরিচারিকা বিন্দির। দরজায় ঘা দিয়ে সে জিজ্ঞেস করে।—“কোথায় চোর দিদিমণি?” দিদিমণি ততক্ষণে চোরকে খাটের তলায় লুকিয়ে ফেলেছে;—বেমালুম অস্বীকার করে, তার ঘরে কোনো কথাই কেউ বলেনি! কি সব বাজে স্বপ্ন দেখে বিন্দি এসে ডেকে তুলেছে,—ক্লান্ত হয়ে যখন ঘুমোচ্ছিল,—বেচারি!

বিন্দি ফিরে যায়, চোর বেরিয়ে আসে আবার,—আবার কথোপকথন চলে। সবচেয়ে দরকারি কথাটা যেন হঠাৎ-ই মনে পড়ে যায় ললিতার,—“নামটা ত তখনো জিজ্ঞেস করা হয়নি।”

ছেলেটি নাম বলে, ‘কমল’।

“বাঃ বেশ নাম, কমল। কমল, কমল, কমল। ললিতা হু-একবার নিজের মনে পুনরাবৃত্তি করলে।

‘ডাকছো কেন?’

ললিতা ছেলেটির শ্রলোমেলো চুলগুলিতে একবার হাত বুলিয়ে ‘আন্তে বললে, ‘কমল।’

‘উঃ কি শত্রু করেই বেঁধেছিলে হাত; এখনো টনটন করছে।’

‘খুব লেগেছিলো, না? দাও আমি রগড়ে দিচ্ছি, সেরে যাবে। না, না, এমনি স্রবিধে হবে না। তুমি শোও তো।’

কমল দ্বিরুক্তি না করে বালিশের উপর মাথা রেখে শুয়ে পড়লো। ললিতা হাতটি নিজের হাতে নিয়ে কজ্জি থেকে আরম্ভ করে আন্তে আন্তে রগড়ে দিতে লাগলো।

‘আঃ’, গভীর আরামে কমল চোখে বুজলো। তার মুখ সত্ত্বমত লোকের মতো প্রশান্ত, নিরুদ্ধেগ। সেই মুখের দিকে ললিতা তাকিয়ে রইলো—মুগ্ধ দৃষ্টিতে। হঠাৎ তার মনে হলো বিছানায় যেন শুয়ে আছে নিজে। আর পাশে বসে আছে তার মা—সারা রাত সে যন্ত্রণায় ছটফট করছে,—“মাগো আর পারিনে, মরে গেলাম; উঃ, মা, মাগো!” তারপর ভোরের দিকে নিতান্ত ক্লান্ত হয়ে ঘুমিয়ে পড়েছে, তবু ঘুমের মধ্যে টের পেয়েছে, মার হাত তার কপালে মুখে, চোখে—সেই তাদের পাড়াগাঁর বাড়ি, খিড়কির পুকুর, উঠোনে ব্রতের আলপনা, মাঘের শীতে রাত থাকতে নাইতে যাওয়া, মাঘমণ্ডলের গান, ‘ওঠো ওঠো স্থম্বি ঠাকুর ঝিকিমিকি দিয়ে’—মাগো! ললিতার সারা গা হঠাৎ কাটা দিয়ে উঠলো, তার চোখ উঠলো ছলছলিয়ে।

“ঘুমের মধ্যে কমল পাশ ফিরলো।”

এই গল্প-শেষ-এর মধ্যেই ত রয়েছে আসল গল্প,—আর সে গল্পকে সত্যিই মুখে

মুখে বলা চলে না,—কারণ এর গল্পাংশ আর শিল্পাংশ ব্যক্তি-কবির প্রাণস্বরভিতে ভরা। তাই বলছিলাম,—বুদ্ধদেব বহুর গল্প আসলে তাঁর self-projection.

গল্পের শরীরেও কবি-ভাবনার এই স্বীকৃতি দৃশ্যত নয়। ‘লুসিললিতা’ একটি কবিতা-সোগন্ধ-মন্দির হৃদয় গল্প,—অর্থাৎ বুদ্ধদেব বহুর গল্পায়নের এক হৃদয়তর নিদর্শন।

এক শীতের ভোরে অতৃপ্ত ঘুম থেকে জাগিয়ে সুনীলকে নিয়ে সারাদিন পথে পথে ঘুরে বেড়াচ্ছিল লুসিললিতা,—বলা চলে, ঘোর-পাকই খাওয়াচ্ছিল তাকে। রাত তিনটে অবধি ঘুম ছিল না রক্ত-প্রতাপ চোখে-মুখে সুনীলের,—নূতন ছবির স্বজন-পীড়া তার আত্মাকে মথিত করেছিল। ভোরের শীতাত হাওয়ায় ঘুম জড়িয়ে এসেছিল বৃষ্টি,—আর অমনি টেলিফোনে নিরবধি আহ্বানের আকর্ষণ বাজিয়ে তুলেছে ‘লুসিললিতা’। যেমন ছিল তেমনি ছুটে গেছে সুনীল, শীতের সকালে চাদরটি নিতেও তুলেছে,—অপরিহার্য ‘প্রাত-চাঁ’র প্রত্যাশাও রাখেনি,—এমনকি পকেটে পয়সা নিতে এবং পায়ের চটি পালটাবার কথাও মনে ছিল না। তবু সারাদিন লুসিললিতা পায়ে পায়ে হাঁটিয়েছে,—তার ইচ্ছার দাস করে। কারণ সুনীল হাঁটতে ভালবাসে না, চপ্পল পরে হাঁটতে পারে না,—আর লুসিললিতার তৃপ্তি পদাভিসারে, পায়ে পায়ে হেঁটে চলায়। চলছে আর মনে মনে ভেবেছে সুনীল,—“তোমার মনে আছে, লুসিললিতা, আমি যে চিত্রকর হলাম তার কারণ তুমি, আর বতিচেলি—আর বতিচেলির ‘জীবননৃত্য’ ছবি?”

কবে সেই চাঁটগায়ে পাশাপাশি বাড়িতে আবাল্য খেলার সাথী ছিল দুজনে,—খেলতে খেলতে বয়স বেড়েছে,—কিন্তু জীবনের খেলায় গেছে গ্রহি পাকিয়ে। সুনীল এম.এ. ফেল, আর লুসিললিতা এম্.এ.,—সাহিত্য-রসমন্দির। তবু জীবনের জোড় কখনো ভেঙে যায়নি, সুনীলকে আশ্চর্য শিল্পী করেছে লুসিললিতা আর বতিচেলি, আর বতিচেলির জীবননৃত্য ছবি! সে-এক গল্প; ‘লুসিললিতা’ গল্পের ভেতরে তা আছে। আপাতত তা প্রাসঙ্গিক নয়।

অনেকদিন তারা কলকাতা এসেছে, আর সেইদিন,—সারাদিন পথে পথে ঘুরিয়েছে লুসিললিতা সুনীলকে, কখনো পায়ে হেঁটে, কখনো বাসে, কখনো পথে, কখনো বা রৈস্তোরায়। তারপরে পড়ন্তরোদের বেলায় এসে বসেছে সুনীলের তিনতলার ঘরে—যে ঠুঁড়িয়োয় বসে আশ্চর্য ছবি আঁকে সুনীল। সেকথাই বলছিল লুসিললিতা :

“সুনীল, তুমি আমাকে যথেষ্ট ভালোবাসো নি, কিন্তু সে তোমার দোষ নয়। এর বেশি ভালোবাসার ক্ষমতা তোমার ছিল না। তুমি আর্টিস্ট; তোমার চোখে

মিকায়েরেঞ্জেলোর মতো লালচে ছিঁটে, কোনো একদিন তুমি গগনেন্দ্রনাথের তুল্য শিল্পী হবে। কিন্তু সেজ্ঞা তোমাকে অনেক দাম দিতে হবে। সুনীল, এখন থেকেই দিতে হচ্ছে। তোমার সেই সবহারাবার যজ্ঞে উৎসর্গ করলে আমাকে।”

তাই অতদিনের পরে,—আজ সারাদিনেরও পরে সন্ধ্যা হবার আগেই চিরদিনের মত চলে যাবে লুসিললিতা,—কোথায় কার কাছে,—সে কথাও বলবে না, কারণ তাতে লাঁড়ি কী সুনীলের!

তবু কোনো আক্ষেপ নেই।

গল্পের শেষে “সুনীল বললো : ‘কিন্তু আমি তো তোমাকে হারাতে পারি’ লুসিললিতা, আমি আছি—এই আমার মধ্যেই তুমি আছো।”

বুদ্ধদেবের গল্প সম্বন্ধে এখানেই শেষ কথা। মিকায়েরেঞ্জেলোর মত লালচে ছিঁটে তাঁর চোখে আছে কী? আর গগনেন্দ্রনাথের তুল্য শিল্পী তিনি হন নি, সে কথাই ওঠে না। তবু তিনি আর্টিস্ট, মিকায়েরেঞ্জেলোর স্ট্রিট মদির-দাটোঁ যিনি তাঁর রোমাণ্টিক মনকে ডুবিয়েছেন, ডি. এইচ. লরেন্স, আর তরুণ আল্‌ডাস হাক্সলী-র অন্তরঙ্গ sex-ভাবনায় নিমগ্নমানস কবি তিনি, আর তাঁর কবি-মানসী সেই আক্ষেপেরই এক বিচিত্রদল কমলিনী,—গল্পে নেই, স্থল শরীরেও কোথাও না। তাঁর গল্পসাধনার সর্বশেষ ফলপরিণাম,—নিজের স্ব-গত ভাববিলাসিতা নিয়ে তিনি আছেন, আর তাঁরই মধ্যে আছে তাঁর ‘বিলাসী’^{৪৪} মনের কামনা-মূর্তি,—সকল সার্থক গল্পের যা প্রাণ।

এককালে প্রায় অসংখ্য গল্প লিখেছিলেন বুদ্ধদেব; সকল সার্থক রচনার মূলগত কুক্ষিকা অভিন্ন হলেও রূপের প্রকরণে সচেতন বৈচিত্র্য-বিলাসের পরিচয় আছে। কোথাও পত্র-প্রধান, কোথাও স্রবের মত সংলাপ, কোথাও কথা, বিবৃতি, মনস্তত্ত্ব,—অর্থাৎ মনের অবচেতনায় ডুব দেবার স্ব-মুখী প্রয়াস। সর্বত্রই, অর্থাৎ সকল সফল রচনাতেই, (বুদ্ধদেবের অধিকাংশ গল্পকেই যথার্থ ভাবে ছোটগল্প অভিধায় গ্রহণ করা কঠিন) আছে একটানা কবিতার আবহ,—যাতে স্রবের রেশও কম নেই।

শিল্পী নিজে বলেছেন “এমন গল্প কিছু কিছু লিখেছি যাকে গল্পাকারে প্রবন্ধ বললে দোষ হয় না।”^{৪৫} সে-তাঁর অসার্থক গল্প,—‘প্রশ্ন’ তাদের মধ্যে একটি। ধনি-নিধনের বৈষম্য নিয়ে সেকালের পক্ষে গতানুগতিক সাম্যবাদী সংস্কারের চর্চিত চর্বণ,

৪৪। ‘বিলাস,— বিলাসিতা-ই দোষ কী’—এ প্রশ্ন করছেন বুদ্ধদেব নিজেই। আর কল্পনা ও সৃষ্টির প্রকরণের বিচারে ‘বিলাসী’ বিশেষণই তাঁর শিল্পি-চেতনার সর্বশ্রেষ্ঠ পরিচয়বহ।

৪৫। প্রঃ জ্যোতিপ্রকাশ বসু (সঃ) ‘গল্প লেখার গল্প’।

—প্রাণহীন, কারণ বুদ্ধদেবের এক এবং অদ্বিতীয় ভাব-পরিমণ্ডলের পক্ষে তা স্বধর্মবিরোধী।

গল্পের মত গল্পের বইও এককালে প্রচুর প্রকাশিত হত, বছরে প্রায় একটি। কখনো তার চেয়েও বেশি। এদের মধ্যে আছে :

‘অভিনয়, অভিনয় নয় ও অত্যাশ্চর্য গল্প’ (১৯৩০)। ‘স্নেহচিত্র ও অত্যাশ্চর্য গল্প’ (১৯৩১), ‘এরা আর ওরা এবং আরো অনেকে’ (১৯৩২), ‘অদৃশ্য শত্রু’ (১৯৩৩), ‘মিসেস গুপ্ত’ (১৯৩৪), ‘প্রেমের বিচিত্রগতি’ (১৯৩৪), ‘স্নেহপত্র’ (১৯৩৪), ‘অসামান্য মেয়ে’ (১৯৩৫), ‘ঘরেতে ভ্রমর এল’ (১৯৩৫), ‘নতুন নেশা’ (১৯৩৬), ‘ফেরিওলা ও অত্যাশ্চর্য গল্প’ (১৯৪১), ‘খাতার শেষ পাতা’ (১৯৪৩) প্রভৃতি। তাছাড়াও আছে বিভিন্ন সময়ে শিল্পীর সংকলিত কয়েকটি গল্প-সংগ্রহ।

(৪) জগদীশ গুপ্ত (১৮৮৬—১৯৫৭)

‘কল্লোল বৃগ্’-এর প্রসঙ্গে জগদীশ গুপ্তের পরিচয় দিয়ে অচিন্ত্যকুমার লিখেছেন,— ‘বয়সে কিছু বড় কিন্তু বোধে সমান তপ্তোজ্জ্বল। তাঁরও যেটা দোষ সেটাও ঐ তালুণ্যের দোষ—হয়তো বা প্রগাঢ় প্রোঢ়তার।’ এই উক্তির তাৎপর্য বিশেষ অহুধাবনের যোগ্য। বয়সে অগ্রণী হলেও গল্প-শিল্পী জগদীশ গুপ্তের যথার্থ আবির্ভাব ও মুখ্য প্রকাশের কাল ‘কল্লোল’-‘কালিকলমে’র সমকালে। ডঃ স্কুমার সেন জানিয়েছেন, তাঁর প্রথম মৌলিক গল্প প্রকাশিত হয়েছিল ‘বিজলী’-র পৃষ্ঠায়,—১৩৩১ বাংলা সালে। ১৩৩৩ সালের ‘কালিকলমে’ একের পর এক,—নয়টি গল্পের প্রকাশ ঘটেছিল। আর ‘কল্লোল’-সমকালীন শিল্পীদের মত পুরাতনের প্রতি কেবল অবিধ্বাসই নয়,—প্রাচীন বিশ্বাসের আমূল ভিতটিকে পর্যন্ত গ্রস্থিতে গ্রস্থিতে বিচূর্ণ করে দেবার এক দুর্দম স্পৃহা নিয়েই যেন আবির্ভূত হয়েছিলেন গল্প-শিল্পী জগদীশ গুপ্ত। তাহলেও ‘কল্লোল’, ‘কালিকলমে’র তরুণ লেখকদের সঙ্গে রচনার পার্থক্যও তাঁর কিছু কম ছিল না,—আসলে সে ছিল অপরিণত যৌবনের দিশাহারা চঞ্চলতার সঙ্গে স্থিতধী প্রোঢ়ত্বের পার্থক্য; স্বভাবগত দূরত্বও তাতে খুব কম ছিল না।

অনেক সিদ্ধকাম বাংলা গল্প-শিল্পীর মত জগদীশ গুপ্তের স্বজনী-প্রতিভাও কবিতার প্রবাহে প্রথম অভিব্যক্তি পেয়েছিল। একান্ত অল্প বয়সে স্কুলে পড়বার সময় থেকেই তিনি গোপনে কবিতা লিখতেন—মাত্র ১৫।১৬ বছর যখন বয়স, তখনই অভিভাবকদের কাছে ধরা পড়ে গেল যে সে-সব কবিতা ‘কুঅভিলাষ’পূর্ণ। তাওয়ালের কবি গোবিন্দচন্দ্র দাসের অহুকরণে জগদীশ গুপ্ত কবিতা লিখতেন, “অর্থাৎ অভ্রান্ত নারীত্বকার

ক্লেসাকুতিতে সেই কবিতাগুলির আত্মত্ব ভরপুর ছিল।”^{৫০} এই ‘অপকর্মের’ জন্ম অপরিণতমনস্ক লেখককে কঠিন শাসনের অধীন হয়ে থাকতে হয়েছিল। তাহলেও কবিতার প্রতি অল্পবয়সীরা অবদমিত হয়ে যায়নি কোনোদিন। ‘অক্ষর’ নামে একখানি কবিতা-সংকলনও তিনি প্রকাশ করেছিলেন।

কিন্তু পরিণত বয়সে গল্প যখন লিখলেন, তখন স্পষ্টই দেখা গেল,—“তিনি Philosophy of sex বা কামতত্ত্বের বিশেষ ধার ধারেন না”^{৫১} অথচ এপর্যন্ত আলোচিত তরুণ ‘কল্লোল’-শিল্পীদের ক্ষেত্রে দেখেছি যৌন আক্ষেপ যেন সৃষ্টির এক অনিবার্য প্রেরণা রূপেই অনাবৃত প্রকাশ লাভ করেছে। যৌনতার প্রসঙ্গে জগদীশ গুপ্তের কোনো কুষ্ঠা নেই অথচ সেবিষয়ে কোনো বিশেষ গুৎসুক্যও অন্তত তাঁর ছোটগল্পের জগতে অতিশয় ছায়া সম্পাত করতে পারে নি। অল্প গল্পে পুরাতনকে অবিশ্বাস, অস্বীকার, এমন কি লঘুভাবে উপেক্ষা করতে পারাতেই যেন এঁদের সকলেরই এক অহেতুক উল্লাস। প্রেমেন্দ্র মিত্রের গল্প-সৃষ্টির মূলে স্তন্যের জন্ম উৎকণ্ঠা আছে,—কিন্তু স্তন্যের অস্তিত্ব সম্পর্কে এক আগ্রহাঘ্রিত সচেতনতাই যেন সেখানেও মুখ্য সূত্র। জগদীশ গুপ্ত অবিশ্বাসী ;—তাহলেও বিশ্বাসহীন নন তিনি। অর্থাৎ সৌন্দর্য, কল্যাণ ও সত্য সম্পর্কে মান্তব্দের যুগ-যুগ-প্রচলিত নীতি-চেতনার প্রতি এক মৌলিক অবিশ্বাসে জগদীশ গুপ্ত একান্ত বিমুখ। এই বিমুখতা তাঁর দ্বিতীয় স্বভাবে পরিণত হয়েছিল। ফলে জীবন-সম্পর্কিত সকল নীতি-বোধ ও কল্যাণমূলক মূল্যমানকে কেবল অস্বীকার করেই তিনি তৃপ্ত নন,—বিশ্ব-প্রবাহের মূলে এক অমোঘ শক্তির অস্তিত্ব তিনি অনুভব করেছেন, যা একান্তরূপে বিনাশক,—ক্রুর এবং কদর্ব। এই মনোভাবের গভীরে বিশ্বাস ও চিন্তার যে অঙ্কুর রয়েছে, তার দার্শনিক তাৎপর্য ব্যাখ্যা করে অধ্যাপক অনিলবরণ রায় একদা লিখেছিলেন,—“তিনি (জগদীশ গুপ্ত) দেখিতেছেন, ভগবান, ধর্ম, নৈতিকতা এসবই যে মিথ্যা শুধু তাহাই নহে, এ সংসারের যে বিধাতা সে এক নির্মম ক্রুরহৃদয় শয়তান।... তিনি সর্বত্র দেখিতেছেন শুধু শয়তানী এবং তাঁহার এই অহুভূতি তাঁহার মধ্যে যে রসের সৃষ্টি করিতেছে তাহারই ভ্রিয়ান করিয়া তিনি তাঁহার ছোটগল্পগুলিকে রচনা করিতেছেন।”^{৫২} তাই সেইগুলি হইয়া উঠিতেছে ‘রূপে রসে অদ্বিতীয়’।^{৫৩} বিশ্বশক্তির এই শয়তানী স্বভাবেই তাঁর অন্ধ বিশ্বাস।

৫০। ক্রষ্টা :—‘জগদীশ গুপ্তের গ্রন্থাবলী’—[৭মুদ্রিত সাহিত্য মন্দির প্রকাশিত।]

৫১। অনিলবরণ রায়—‘আধুনিক সাহিত্যে দুঃখবান’ (‘রিচিঅ’ ভান্ড, ১৯৩৬ বাংলা সাল)

৫২। এই আলোচনার প্রকাশকাল জগদীশ গুপ্তের প্রথম গল্প-সংকলন ‘বিনোদিনী’-র প্রকাশের পরেই। শিল্পীর লেখনী তখন অজস্র-মুগ্ধ।

৫৩। ভদেব।

বিষয় নীতি ও নিয়ন্তা সম্বন্ধে এই অন্ধ অবিবাস ও বিষয়কে আলোচ্য সমালোচক স্বাভাবিক কারণেই সম্ভ্রামের সঙ্গে গ্রহণ করতে পারেন নি। কিন্তু ভাল বা মন্দ, তথা কল্যাণকর অথবা বিভীষিকাময় আবদান-পরিণামের ওপরে স্বার্থ হস্তির উৎকর্ষ অথবা অপকর্ষ একান্তভাবে নির্ভর করে না। আসলে সকল সার্থক হস্তিই প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষভাবে শিল্পীর আত্মরচনা। ফলে আত্মবোধ এবং আত্ম-আবিকারের সততার গভীরেই নিহিত রয়েছে রসোত্তীর্ণ স্বজন-ভাবনার উৎস। আর জগদীশ গুপ্তের অনন্ত বৈশিষ্ট্য বিশ্ব-নিয়মের অমোঘ-বিভীষণ পরিণাম সম্পর্কে তাঁর আত্মিক বিশ্বাসের অবিচল দৃঢ়তা। এত দৃঢ়তার সঙ্গে বিধাতাকে স্থগিত করতে গেলেন বাংলা সাহিত্যের খুব কম গায়িকই। হয়ত এই কারণেই প্রথম গল্প-সংকলন ‘বিনোদিনী’ প্রকাশের পরেই রবীন্দ্রনাথ জগদীশ গুপ্তকে সম্বর্ধিত করে চিঠি লিখেছেন,—“ছোটগল্পের বিশেষ রূপ ও রস তোমার লেখায় পরিপূর্ণ দেখিলাম সুখী হইলাম।”^{৩০}

সাহিত্যের জগতে রূপের বিশিষ্টতা সর্বত্রই ভাবের প্রসঙ্গে। ছোটগল্পের রূপ-প্রকরণে বৈচিত্র্য ও বিস্তারের সম্ভাবনা অপার, সে-কথা যথাস্থানে লক্ষ্য করেছি। বুদ্ধদেব বহু তো ছোটগল্পের শরীরকে চিহ্নিত করেছেন ‘সাহিত্য তীর্থযাত্রার হোল্ডল’ বলে। কারণ, “তার মধ্যে নাটক, প্রবন্ধ, উপদেশ, বিজ্ঞপ, সাময়িক টিপ্পনি, সবই কিছু কিছু মাত্রায় বেশ মানানসই করে ঢুকিয়ে দেয়া যায়। এমন কি কবিতাও ঢোকানো যায়,—কবিতা না হোক, কবিত্ব।”^{৩১} এমন অবস্থায় স্পষ্ট-স্বরেই অবয়ব-বৈশিষ্ট্যে চিহ্নিত ছোটগল্প রচনা প্রায়ই দৃষ্টির হয়,—দৃষ্টির হয় মুখ্যত তীব্র প্রয়োজন-বোধের অভাবেই। অর্থাৎ, ছোটগল্পের মধ্যে নাটক, প্রবন্ধ, টিপ্পনী বর্ণনা, কবিত্ব ইত্যাদি যে-কোনো উপাদান যেমন সহজে অন্তর্প্রবিষ্ট করিয়ে দেওয়া যায়, তেমনি একই গল্পের এক অঙ্গে এই বিচিত্র রূপ-প্রকরণের অঙ্গরাগ বিভিন্ন মাত্রায় সংযুক্ত করে দিতেও বাধ্য নেই। ফলে, কি পরিধি, কি প্রকরণে, একটি আট-সাত পূর্ণাঙ্গ ছোটগল্প সর্বত্রই খুব অনান্যস-লভ্য নয়। জগদীশ গুপ্তের গল্পে এই দুর্লভকে আবিকার করতে পারার কৃতি ছড়িয়ে আছে। রবীন্দ্রনাথও তাই তাঁর প্রশংসা-বাণীতে রূপের প্রসঙ্গই উল্লেখ করেছেন প্রথমেই। এমন কি অধ্যাপক অনিলবরণ রায়,—জগদীশ গুপ্তের গল্পরচনার সমাজ-অহিতকর নিদনীয় ফলশ্রুতি নির্দেশ করতেই বাঁর প্রবন্ধ,—‘তিনিও অস্বীকার করতে পারেন না, “কি বলা হইতেছে হিসাব না করিয়া কেমন করিয়া বলা হইতেছে,

তাহাই যদি আর্টের মাপকাঠি হয়, তাহা হইলে এই ‘দিবসের শেষে’^{৩২} গল্পটি একটি নিখুঁত সৃষ্টি, a perfect piece of art.”^{৩৩}

এ-শৈলীকে কঠিন পাথরের সঙ্গে তুলনা করা যেতে পারে,—নিভাঁজ, জমাট শক্ত এক কালো পাথর, প্রচণ্ড আঘাতেও যা ভাঙে না, দুমড়ায় না,—আর দুর্ভর দৃঢ়-সংবদ্ধ এই রূপ জগদীশ গুপ্তের আত্মিক বিশ্বাসের ঘন কাঠিন্যকে তিল তিল আশ্বস্ত করেই গড়ে উঠতে পেরেছে। বিশ্ব-নিয়তির বিভীষিকাময় পরিচয় ও পরিণাম সম্বন্ধে অন্ধ বিশ্বাস তাঁর পক্ষে একান্ত অপ্রাপ্ত, —প্রায় নিজের অস্তিত্বের মতই। এর বিরুদ্ধে শিল্পীর অহুঙ্কৃত কঠিন, যথাযথ তির্যক স্পষ্টোক্তি আসলে তাঁর আহত আত্মার জমাট আক্রোশেরই অপ্রতিহত কাঠিন্য দিয়ে গড়া। জগদীশ গুপ্তের অতুল্য সৃষ্টি আসলে তাঁর আত্মসৃষ্টি; তাই সেই ব্যক্তিত্বের পরিচয়েই সৃষ্টির পরিচয় খুঁজে পাওয়া যেতে পারে।

মৃত্যুর অব্যবহিত পূর্বে ‘স্বনির্বাচিত গল্পের’ ভূমিকায় আত্মপরিচয় দিতে গিয়ে কিছুই প্রায় না লিখে তিনি শেষ করেছেন;—সেও এক প্রচণ্ড অভিমান,—সৃষ্টিছাড়া বিশ্বনিয়মের বিরুদ্ধে অহুঙ্কারিত আত্মেয়গিরির যন্ত্রণায় যা অন্তর্দগ্ধ,—নিস্তব্ধ। তবু গল্প-উপন্যাস রচনার মধ্যে ফাঁকে ফাঁকে সেই অহুঙ্কারিত নালিশ যেন এখানে-সেখানে গুমরে উঠেছে। একেবারে প্রথম দিকেই গল্প লিখেছিলেন ‘যৌবন-যজ্ঞের কবি’—১৩৩৩ বাংলা সালের কার্তিক মাসে ‘কালিকলম’ পত্রিকায় প্রকাশিত হয়েছিল,

“যৌবন তার বহুদূরে সরিয়া গেছে।

সিন্ধুর মত প্রাণবান্ জীবন্ত, সিন্ধুর মতই চঞ্চল পাগল, সিন্ধুর মতই পিচ্ছিল সে যৌবন যেন ধরা না দিয়াই হাসিয়া পালাইয়াছে। সিন্ধু অনন্তকাল-বিহারী, কিন্তু যৌবন তা নয়—তবু সিন্ধুর মত লুটাইতে লুটাইতে সে অগ্রসর হয়। বাহিরে সে উচ্ছল, উদ্দাম, গর্ভে তার কত রক্ত। নিরবয়ব আয়ত্নাতীত ক্ষুধিত সমুদ্রের স্ফূর্তির মত তার যৌবনের স্ফূর্তি আজ ভয়ঙ্কর আকার ধারণ করিয়াছে—তবু সে স্ফূর্তির মোহ আছে,—আবেশ আছে।

...যৌবনের অন্তরে অন্তরে যত দাপ্তির হিরণ্যালী একে একে ফুটিয়াছিল তাহারই দেওয়া অঙ্গারে বুক কালো হইয়া আছে, আশার যত মুকুল দেখা দিয়াছিল তার একটিও ফোটে নাই।

সে আজ বিশ্ববছরের কথা।

...ভগবান তার মস্তিষ্কে অতুল শক্তি দিয়াছিলেন,—সে অতুল শক্তিরসে অপব্যবহার করে নাই। তার যৌবন-যজ্ঞ জগদ্ধাত্রীর রত্নখচিত সিংহাসনের মত অনবন্ত চমকপ্রদ, যৌবন-যজ্ঞের প্রতিছত্রে বহু-ভঙ্গিম অপূর্ব অধ্যাত্মসম্পদ দেদীপ্যমান, তার প্রত্যেকটি কবিতা পূর্ণবিকশিত; শতদলের মত রূপে নিরুপম, হোমশিখার মত প্রদীপ্ত পবিত্র, যজ্ঞের মতই অর্থো ব্যাপক, শরতের আকাশের মত স্বচ্ছ সুপ্রসন্ন।

তবু যৌবন-যজ্ঞ অজ্ঞাত হইয়া গেল...

যে জীবন্ত প্রবুদ্ধ প্রতিভা মানবের মানসী সৃষ্টির শ্রেষ্ঠতম উপাদান সংগ্রহ করিয়াছিল, তাহা একটি আঘাতেই ভাঙিয়া শুকাইয়া নিশ্চত হইয়া গেল—ক্ষুধার আঁচে পুড়িয়া সেই অপরূপ রসের ভাঙার হরনেরের আশুনে দম্ব মদনের মত একেবারে শূন্যে মিলাইয়া গেল। সে নিঃশব্দ আত্মনাদ পৃথিবীর কাহারও কানে গেল না!

কবি আজ স্নানচক্ষু, হৃদয়, মাহুকের দিকে মুখ তুলিয়া চাহিবার সাহস তাহার নাই!”

গল্পের বুকে কি আশ্চর্য আত্ম-মোক্ষণ,—কেবল পরিচিত অতীত ও বর্তমান-ই নয়,—সেদিনকার অনাগত ভবিষ্যৎকেও যেন নিখুঁতভাবে প্রত্যক্ষ করেছিলেন শিল্পী! আজ স্মরণ করি, পরবর্তী জীবনের সুদীর্ঘ দিন শিল্পীর ‘স্নানচক্ষু’ প্রায় দৃষ্টিহারা হয়েছিল, শরীর অকালে ঝুঁকে পড়েছিল মেরুদণ্ডহীনের মত, দুঃসহ ক্ষুধার জ্বালা কিভাবে কতদিন নিবারিত হয়েছিল বা হয়নি,—সে খবর জানা নেই। শেষ কটা বছর পশ্চিমবঙ্গ সরকারের সামান্য মাসোহারাই তাঁর একমাত্র উপজীবিকা হয়েছিল। আরো মনে পড়ে, মৃত্যুর অব্যবহিত আগের দৃঢ়কঠিন স্বীকারোক্তি। তাঁর প্রথম গল্পের বই ‘বিনোদিনী’ প্রকাশিত হয়েছিল বোলপুরের অন্তরঙ্গ বন্ধু ‘কাহ্নবাবু’র অর্থায়নকৃত্যে, ছাপা হবার পর, লেখক বলেছেন, “৩০।৩৫ খান! বই এঁকে-গুঁকে দিলাম; অবশিষ্ট হাজার খানেক বই, আমার আর কাহ্নবাবুর ‘বিনোদিনী’-প্যাকিং-বাক্সের ভিতর রহিয়া গেল; পরে কীটে খাইল।

লেখক এবং সামাজিক মাহুষ হিসাবে আমার আর কোনো অহুশোচনা নাই, কেবল মানসিক এই স্নানচক্ষু আছে যে, ‘কাহ্নবাবুর শ’ আড়াই টাকা নষ্ট করিয়াছি।”

জীবনে চরম পরাভব-বোধের কি জালাময় বর্ণনা,—তবু কত অহুঙ্কসিত, অহুবেলিত!—যেন কোনো এক অপরিচিত জনের একান্ত নিরর্থক হয়ে-পড়া অতীত জীবনের গল্প বলেছেন, নিতান্ত নিস্পৃহ কণ্ঠে—অনেক দূরগত আর একজন! কিন্তু এ-সব ঘটনা ‘যৌবন-যজ্ঞের কবি’ ছাপা হবার অনেক পরবর্তী কালের। ঐ গল্প যখন

রচিত হয় ‘বিনোদিনী’ গল্পের বই তখনো ছাপা হতে প্রায় এক বছর বাকি। গল্পগুলি সব লেখাও হয়নি তখনো। তাহলেও উদ্ধৃত গল্পাংশের বাগ্‌ভঙ্গি, আর বর্ণনার শৈলী কত সদৃশ,—কত একক এবং একান্ত! যথার্থই বিখ্যাতর দেওয়া ‘মস্তিষ্কের অতুল শক্তি’ এবং ‘জীবন্ত প্রবন্ধ প্রতিভা’ নিয়ে ভয়েছিলেন জগদীশ গুপ্ত। কিন্তু বিশ্বের কোথাও সে স্বীকৃতি জোটেনি; ফলে অকারণে বাধ্যত,—অবুঝ শাসনে তাড়িত হয়ে দুঃখবাদের এক অন্ধ গহবরের মুখোমুখি এসে পৌঁছেছিলেন। নিজেকে তিনি ‘যৌবন-যজ্ঞের’ হুচনা করেছিলেন কবিতার গোপন খাতায়,—কিন্তু ধরা পড়ে প্রবল পীড়িত হয়েছিলেন অবুঝ অভিভাবকদের হাতে। প্রবেশিকা পরীক্ষা পাশ করে কলেজে ঢুকেছিলেন,—কিন্তু পড়া ছেড়ে চাকরি নিতে হলো—অকিঞ্চিৎকর সে কাজ;—কত সামান্য তার উপার্জন,—আরো কতো দৈন্তপীড়িত জীবনযাত্রা! এর পরে প্রতিভার পক্ষে দুটিমাত্র পথ খোলা ছিল,—উচ্চাঙ্গে, আর্তনাদে কেটেপড়া; অথবা অবসাদে-বস্ত্রণায় তিলে তিলে অবসন্ন ব্যথিত আত্মহত্যার মুখে এগিয়ে যাওয়া,—যেমন করেছিলেন মধুসূদন। আর না হয়ত নিজের মধ্যে নিজেকে সংহরণ করে কঠিন পাথর হয়ে যাওয়া,—সুপ্ত আগ্নেয়গিরির অভ্যন্তরে জমাট-বাঁধা লাভা-স্তরের মত; তাই করেছিলেন জগদীশ গুপ্ত। অবসিত, ব্যর্থ হয়ে পড়ার আক্রুষ্ট বিক্ষোভকে ক্রমশ নিজের মধ্যে সংঘরণ করে নিয়েছিলেন শিল্পী, বিষধর সর্প যেমন ব্যর্থ ফণা-বিস্তারকে সংঘত করে নেয় আপন বিবরে। সেখানে সেই বিষাক্ত অভিজ্ঞতার ধারা ক্রমেই পুঞ্জিত হয়ে উঠেছে বিশ্বনীতি-নিয়মের বিরুদ্ধে বিক্ষোভের আকারে;—শাসন, কল্যাণ, সৌন্দর্যের অনন্তিস্ব সম্বন্ধে শিল্পী হয়ে উঠেছেন অটুট-প্রত্যয়। সেই বিশ্বাসকেই অমোঘ সত্যের আকারে প্রতিকলিত করেছেন গল্পের শরীরে,—যার প্রকাশের মধ্যে এমন এক অহুচ্ছসিত দাট্য এবং অবিচল পদক্ষেপের সংহতি আছে, যা authentic epic-এর মত সুরেশ অবয়বের কাঠিন্বে বলয়িত করে তুলেছে প্রতিটি গল্পের শরীর।

‘যৌবন-যজ্ঞের কবি’ থেকে উদ্ধৃত অংশের কথাই বলি। যৌবন-শক্তির অনির্বচনীয় অমোঘতাকে কেমন নিটোল মুক্তার মত কঠিন ও উজ্জ্বল আকারে বেঁধে তুলেছেন শিল্পী,—একবারে প্রথম অহুচ্ছদেই,—তা লক্ষ্য করার মত। অথচ এ নিয়ে কত উচ্ছ্বাস, কত কাব্যিকতা করা যেত,—কিংবা করা হয়েছে সমকালীন বাংলা গল্পে। কিন্তু তা না করেও যৌবন-স্বরূপের যথাযথ বৈভব কেমন অটুট থেকেছে জগদীশ গুপ্তের লেখায়। যেন প্রাগৈতিহাসিক স্থপতির কুঠার হাতে করে কঠিন পাথরের গায়ে সুসম্পূর্ণ প্রাঞ্জল মূর্তি গড়েছেন শিল্পী; প্রতিটি গল্পের শরীরেই এই বাধ্যবাধ্য আর স্বাধীনমিত্যের সংঘ

কোথাও কোথাও সেই কঠিন স্থিতির সঙ্গে বাগ্‌অঙ্গি তির্যক হয়ে উঠেছে,—যার তেতবে রয়েছে বঙ্গগর্ত ব্যঙ্গের ইঙ্গিত, কিন্তু প্রকাশে কোথাও অশ্রুমাণ আতিশয়ের তীব্রতা নেই :—

“প্রত্যেকটি মানুষের মর্মস্থানে রুদ্ধ অবস্থান করেন, তার মাঝে মহান সত্য নিহিত আছে, আর আছে প্রেম-মৈত্রীর সম্ভাবনা ; মানস চক্ষে পরমপুরুষকে নিরীক্ষণ করার উন্মুখতা—নিতাই জ্যোতিরীকোকে অভিযানের উত্তম ; অপ্রধান সমুদয় স্থল বাস্তব বস্তুকে পরিত্যাগ করে মানুষের দিবালোকই একমাত্র লক্ষ্য হবে, এই নিয়ম। এইসব গুণ্ডন্তর উল্কাটন করে তাঁরা [তবুও অসিগণ] একটা দিব্য জাগরণের মাঝে বিচরণ করতেন এবং পুনঃপুনঃ ডাক দিয়ে তাঁরা মানুষকে সতর্ক করে দিতেন। তখন একদিন ছিল। কিন্তু এখন অগ্ররক্ষম—এখন জগৎ যেমন বধির, তেমনি অধীর আর তেমনি অলস। আগে মানুষ ভাল কথার দাম দিত। এখন তা দেয় না। অজ্ঞানতার প্রেম ঐক্য সত্যের প্রতি এমন অবহেলা সঙ্কটেরই কথা। এই সঙ্কট আসছে, খুব বেগে আসছে, আর রক্ষা নাই।” ‘আমি ভাবছি’ গল্পে এ-সব কথা ভাবছিল ভবরাম চক্ৰপাণির ২১ জন শিকারীর বাজার সরকার, যাকে চোর বলে সন্দেহ করতেন ২১টি ছাত্রই, আর নিজের স্বীকৃতি অহুসারেই যে আক্কেলখোর। বলা বাহুল্য, এ-ভাবনার উৎস আফিং-এর নেশা। এ-টুকুও কেবল তির্যক আঁষণের ইঙ্গিত।

মাঝে মাঝে এই নাতি-প্রকাশিত ব্যঙ্গ-ব্যঙ্গনা অন্তরের নেপথ্যে তীব্র আঘাতের মত আলোড়ন সৃষ্টি করে, কেবল জ্ঞাননীতি-প্রসঙ্গিক উপদেশের বিরুদ্ধেই নয়—যিনি অপ্রমোদ, প্রমাণাতীত, তাঁর বিরুদ্ধেও। ‘দিবসের শেষে’ গল্পটির শেষাংশে তেমন ইঙ্গিত রয়েছে।—রতি নাশিতের স্ত্রী নারাগী একে একে তিনটি পুত্রকে প্রসবগ্রহ থেকেই গঙ্গায় ভাসিয়ে দিয়ে এসেছিল। চতুর্থ পাঁচু তার ভাগ্যে টিকে গেল, পাঁচ বছর তার বয়স এখন। একদিন ঘুম থেকে উঠে পাঁচু এসে বলে,—‘মা আজ আমার কুমীরে নেবে।’ ‘কি অলক্ষণে কথা’,—গ্রামের কামদা নদীতে কখনো কেউ কুমীর দেখেনি। নানা জনে নানা কথা বলে। সারাদিন সংশয়ে ভরসায় আশা-নৈরাশ্তে উদ্বেল হয়ে কাটে—নানা জনের নানা মন্তব্য নানা অমরোষ উপদেশ। অবশেষে সন্ধ্যার আগে পাঁচু বাপের সঙ্গেই কামদা নদীর পারে গিয়ে পৌছায়, আর কোথা থেকে কুমীর এসে ছৌ মেয়ে নেয় তাকে। ধাপে ধাপে স্থাপিত নিটোল কাঠিন্য আর সামগ্রিকতা দিয়ে গল্পের শরীরে আগাগোড়া প্রটেক্‌ বেন পেরেক পুঁতে আটকে দিয়েছেন শিল্পী।—গ্রামবাসীরা হৈ হৈ করে ছুটে এল, কিন্তু সবই নিরর্থক।

সবশেষে :—“কখন ওপারের কাছাকাছি পাঁচুকে পুনর্বার দেখা গেল, তখন সে

কুস্তীরের মুখে, নিশ্চল।—জনতা হায় হায় করিয়া উঠিল, পাঁচুর মৃত্যুপাণ্ডুর মুখের উপর স্বর্ষের শেষ রক্তরশ্মি জ্বলিতে লাগিল...স্বর্ষকে ভক্ষ্য নিবেদন করিয়া লইয়া কুস্তীর পুনরায় অদৃশ হইয়া গেল।”

একটি বিভীষিকাময় মৃত্যুকে উপলক্ষ্য করে villainy-র কী বীভৎস চিত্রণ, —অথচ এই villainy আর কারো নয়, অথও জীবনের ; জীবনধর্ম, জীবন-নীতি বলে যদি কিছু থাকে,—তবে তারই যেন একমাত্র আত্মিক সম্পদ ঐটুকু। জীবন সম্বন্ধে কি নীরঞ্জন বিষাক্ততায় চেতনা আচ্ছন্ন হলে এমন দুঃসাহসী ভাবনা উপস্থিত করা চলে শিল্পের ভাষায়, তা প্রায় অকল্পনীয়। অথচ জগদীশ গুপ্তের প্রায় সকল গল্পেই আছে তাই। ‘বিনোদিনা’ গল্পগ্রন্থের প্রচ্ছদেও আছে villainous জীবনের হাতে বিপর্যস্ত মানুষের এক ভয়াবহ চিত্র, ‘চুনচুন সএ হমারে মরী ঐ’ নামক অদ্বুত নাম ও বিষয়বিশিষ্ট গল্প থেকে গৃহীত যার ভাব।—

শিবপ্রিয় জন্মেছিল দারিদ্র্যের মধ্যে, বিধবা মা ভিক্ষা করে ছেলেকে খাইয়ে বড় করেছিল,—নিজে না খেয়েও। আজ সে-সংসারে ভরা সুখ—মা, বৌ নিত্য, আর নিজে খেটে সচ্ছল সংসার গড়ে তুলেছে,—গরু তিনটির অমৃত ধারার দাক্ষিণ্যে সংসারে সংগতির প্রসার। তার ওপর, “নিত্য মনে মনেই ঠোট ফুলাইয়া বলে, বৌ সুন্দর, সেই গরবেই দিনরাত আটখানা।”

এই মাতা এবং বধূকে বিশ্বৃত হল একদিন শিবপ্রিয় অতিশয় অর্থের লোভে। এক সন্ন্যাসীর কাছে সোনা তৈরি করার কৌশল শিখতে বেরিয়ে পড়ল পথে পথে। নানা দুর্ভোগের পর সর্বস্বান্ত হয়ে যখন বাড়ি ফিরে এল ভয়দেহে, নিত্য তখন গলায় দড়ি দিয়ে আত্মহত্যা করেছে মিথ্যা কলঙ্কের প্রাণিতে। গ্রামের মাটি তাই অসহ্য হয়ে ওঠে,—মাকে নিয়ে শিবপ্রিয় চলে আসে শহরে। অর্ধোন্মাদ হয়েছে শিবপ্রিয় ততদিনে,—ভিক্ষাই জীবিকার একমাত্র আশ্রয়,—তারই ফাঁকে ফাঁকে চেষ্টা করে ওঠে,—‘চুনচুন সএ হমারে মরী ঐ’—অর্থাৎ ‘বেছে বেছে আমার শত্রুকে বিনাশ করে ফেলো।’ কেউ তার অর্থ বোঝে না, ভাবে পাগল।

তারপর উষর দারিদ্র্যের নীরঞ্জন অন্ধকারে মাতার মৃত্যু ঘটে—দাহ করবার, শ্রাদ্ধস্থলস্থানের কোনো সংগতি নেই। বালির পিণ্ড সাজিয়ে নদীতীরে গিয়ে চোখ বুজে বসে শিবপ্রিয় ধ্যানভঙ্গ হয়। তার ওপরে আসে অপ্রত্যাশিত আঘাতের পর আঘাত। এবার সত্যই শিবপ্রিয় উন্মাদ হয়ে যায়,—কণে কণে উদ্ভ্রান্তের কণ্ঠে হুকার শোনা যায়,—‘চুনচুন সএ হমারে মরী ঐ।’

নিরঙ্কর বাস্তব জীবনের কার্যকারণের সম্পর্কে জগদীশ গুপ্তের অধিকাংশ গল্পের

বিষয়বস্তুকেই অস্বাভাবিক,—এমন কি অসম্ভব বলেও মনে হয়। দৃষ্টান্ত হিসেবে নিছক স্বপ্নদৃষ্ট দৃষ্টানা সফল করার জন্তেই কামদা নদীতে কুমীরের অকারণ আবির্ভাব; অথবা শিবপ্রিয়ের অন্তর্ধান, নিত্যর আত্মহত্যা, শিবপ্রিয়ের গ্রামত্যাগ ও ডিক্কাবৃত্তি গ্রহণ ইত্যাদির মধ্যে কার্যকারণের কোনো অনিবার্য সংগতি নাই। কিংবা তার চেয়েও ভয়াবহ অবিশ্বাস্ততা রয়েছে, নিতান্ত অনায়াসে যা চিত্রিত হতে পেরেছে জগদীশ গুপ্তের গল্পে। ‘মায়ের মৃত্যুর দিনে’ গল্পে পুত্র পুত্রবধূ, পৌত্রীর অন্ধ পৈশাচিক অর্থলোলুপতা জীবনের প্রতি অকল্পনীয় দিক্কারের অন্ধতায় গগনচুম্বী হয়ে উঠেছে; যদিও নিছক বাস্তবতার বিচারে এর চেয়ে হাস্যকর অসম্ভবের পরিকল্পনাও দৃষ্টি বলে মনে হয়। দুটি ছেলে মায়ের, কেশবলাল আর রামলাল। একটি কন্যা ও একটি পুত্র নিয়ে সম্রাট কেশব মার কাছে থাকে গ্রামের পৈতৃক ভিটায়,—ছোট রামলাল স্ত্রী-সহ থাকে সুদূর কর্মক্ষেত্রের প্রবাসে। সারাজীবন ধরে মা কেবল গয়নাই গড়িয়েছেন, পাঁচ হাজার টাকার গয়না। আর তারই লোভে জ্যেষ্ঠ পুত্র-পুত্রবধূ আর পৌত্রী ষড়যন্ত্র করে মৃত্যুর দিনেও মার শেষ ইচ্ছা পূর্ণ হতে দিলে না,—রামলালের সঙ্গে জীবৎকালে আর দেখা হল না মার!—পাছে ঐ পাঁচ হাজার টাকার গয়নার ভাগ দিতে হয় ছোট ভাইকে,—কেবল এই ভয়ে কেশব মার অস্ত্রধের তীব্রতাকে লঘু করে মিথ্যা খবর দিয়েছে রামলালকে, নাভিহীন ওঠার পরেও রামলালের নামে মিথ্যা ভাঙানি গেয়ে মার মন বিধিয়ে তোলার চেষ্টা করেছে। অবশেষে প্রাণহীনা জননাকে তুলসীতলায় রেখেই ছুটেছে চাবির সন্ধানে,—এবং দেবরাজ থেকে সেই গয়নার বাস্তু লোপাট করে তবে এসে বসেছে মার জন্ত বিস্তারিত শোক প্রকাশ করতে। স্বাভাবিক দৃষ্টিতে মানবচরিত্রে পৈশাচিকতার (villainy) এমন অকারণ অনাবৃত রূঢ় প্রকাশ বাস্তব বলে মনে করা চলে না। কিন্তু জগদীশ গুপ্তের বিচারে এমন এক অনিবার্য অমোঘতা রয়েছে, যার ফলে গল্পের ‘খীম’-কে অস্বাভাবিক জেনেও তার সম্পর্কে অবিশ্বাস বা সংশয় পোষণ করার উপায় থাকে না; বরং একান্ত পিনাক সংক্ষিপ্ত বর্ণনার গাঢ়তার মধ্যে আতঙ্ক-উৎকণ্ঠিত জিজ্ঞাসায় জাগ্রত মন গল্পের ভয়ানক-রসের মধ্যেই যেন নিমগ্ন হয়ে যায়। মানববৃত্তির একটানা অন্ধকার রূপ-চিত্রণের যে একঘেয়েমি প্রত্যক্ষ বাস্তব জগতের পক্ষেও অস্বাভাবিক, জগদীশ গুপ্তের গল্পে তার প্রমোদিত অমোঘতা আসলে শিল্পীর দৃঢ়-বলিষ্ঠ প্রত্যয়েরই অনিবার্য পরিণতি। এই প্রসঙ্গে একটা কথা স্পষ্ট করে বলা প্রয়োজন,—কেশবলালের মত পুত্র, অথবা শিবপ্রিয়-র মত ব্যর্থ মানুষ একেবারেই অসম্ভব, এমন কথা বলার উপায় নেই। মানুষের সকল জ্ঞানবুদ্ধি-অভিজ্ঞতার পুঞ্জিত সঞ্চয় আজ পর্যন্ত সম্ভব-

অসম্ভবের মধ্যে স্পষ্ট সীমারেখা নির্দেশ করে উঠতে পারেনি। কিন্তু যে কার্য-কারণ বিস্তারের গুণে অসম্ভবও সম্ভব হয়ে ওঠে, তার ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণের কোনো প্রয়াসই কখনো করেননি জগদীশ গুপ্ত। প্রথম থেকেই নিজের 'পূর্ব-কল্পনাকে' (hypothesis) গ্রহণ করে বক্তৃসমতুল কাঠিগ্রন্থ ও অনিবার্যতার সঙ্গে গল্পের দেহে তাকে বিস্তৃত করেছেন। শিল্পীর hypothesis মেনে না নিলেও তাকে প্রত্ন করবার, অস্বীকার করবার কোনো অবকাশই থাকে না পাঠক-মনের,—গল্প পড়তে পড়তে শিল্পীর উদ্ভিষ্ট বর্ণনা-ধারার সঙ্গে একাত্ম না হয়েই উপায় থাকে না,—অনেকটা যেন বস্তুর স্রোতে নিষ্কিন্তু অসহায়, বৃক্ষকাণ্ডের মত। জগদীশ গুপ্তের ব্যক্তিত্বের দার্ঢ্য এবং বিশ্ব-নিয়ম সম্পর্কে বিজ্ঞোত্তর অস্বিয়ার শক্তির বিশ্বকর পরিচয় এখানেই, তাঁর অতুলনীয় শিল্পক্ষমতার নিদর্শনও এইখানে।

কিন্তু প্রীতিহীন নীরঙ্ক-বিবেকের শক্তি যতই প্রচণ্ড হোক, সার্থক সৃষ্টির পূর্ণতা চিরকালই তার অনায়ত্ত। জগদীশ গুপ্তের প্রতিভায় প্রবল ক্ষমতা ছিল,—তাঁর রচনার কাঠিগ্রন্থ ও মর্মভেদী প্রাজ্ঞলতার দীপ্তিতে সেই দুর্লভ ক্ষমতার রূপময় প্রকাশ। তা সত্ত্বেও খুব কম লেখাকেই সম্পূর্ণ সার্থক শিল্পসৃষ্টি বলা যেতে পারে,—অর্থাৎ জগদীশ গুপ্তের রচনায় এমন গল্প বিরল পাঠকালে নাগপাশের মত যা কেবল আকর্ষণই করে না,—পাঠান্তে রসবোধকে উদ্দীপ্ত, তৃপ্ত এবং চরিতার্থও করে তোলে। বস্তুত সাধারণ গল্প-রসিক বাঙালি সমাজে লেখক যে বহুপঠিত নন, তা কেবল জীবন-বিশ্বাসের এই অন্ধ অন্ধকার-প্রীতির জন্তই নয়; কিংবা গল্প-রসের আপেক্ষিক ক্ষমতাও তার মুখ্য কারণ নয়। সমসাময়িক আরো বহু শিল্পীর নগ্ন প্রগল্ভ অন্ধকার-চারণের উগ্রতাকে মত্তের মত জ্বালাকর নেশার প্রমত্ততায় একদা আকর্ষণ পান করা হয়েছে। বস্তুত 'কল্লোল'-ধারার অন্তরঙ্গদের মধ্যে প্রেমেন্দ্র মিত্রের রচনার মত ছোটগল্প-রসের নিটোলতা স্থলত নয়। আর রসের তুলনায় রূপের দার্ঢ্য জগদীশ গুপ্ত তো ছিলেন তাঁর নিজের কালে এবং পরিমণ্ডলেও অতুল্য।

মাঝে মাঝে মনে হয়, জগদীশ গুপ্তের ব্যক্তিত্ব এবং রচনায় বাঙালি-দুর্লভ যে কাঠিগ্রন্থ (solidity) ও সংহতি ছিল, আমাদের তারল্যরসিক জাতীয় চরিত্রের পক্ষে তা সহজে ধ্বংস হতে পারেনি। 'হেঁস্তরবধ' গ্রন্থে মধুসূদনের গদ্য রচনার প্রসঙ্গে ডঃ হুজুমার সেন একদা মন্তব্য করেছিলেন, উত্তরকাল সেই রচনাভঙ্গি অহুসরণ করে চলেনি—করতে পারলে বাংলা ভাষা এক আশ্চর্য সংক্শিপ্তি, সংহতি ও উদাত্ততা আয়ত্ত করতে পারত। আসলে মধুসূদনের গদ্য রচনার classical brevity বাঙালি স্বভাবের অনবরুদ্ধরসীর ছিল;—জগদীশ গুপ্তের গল্পশৈলীও অনেকটা সেই অঙ্গপাতে ছিল দুর্ভাব্যত।

‘জগদীশবাবু সাহিত্যক্ষেত্রে বিচরণশীল অনেকের কাছেই অহুপস্থিত’—অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্তের এই বথার্থ-কখন ব্যর্থতাক্ষর শিল্পীকে সূত্রের অব্যবহিত পূর্বে আরো অ নাহত করেছিল। কিন্তু জীবনের প্রতি অন্ধ আক্রোশে প্রেতর-কঠিন জগদীশ গুপ্ত একথা ভেবে বথার্থ পরিতৃপ্তি পেতে পারতেন যে, তাঁর এ অহুপস্থিতি অক্ষমতার হ্রচক নয়—অতিক্রমতার,—বাঙালির পক্ষে অকল্পনীয় দার্ঢ্য-সমৃদ্ধ শিল্প-কৃতির ঐতিহাসিক সাক্ষ্যবহ। বাংলা গল্পগল্পে জীবন-দৃষ্টি ও রূপশৈলীর স্বজনক্ষেত্রে জগদীশ গুপ্ত দ্বিতীয়রহিত,—অনেকটা মধুসূদনের মতই ; যদিও মধুসূদনের অসুস্থরূপ প্রতিভার সামর্থ্য তাঁর পক্ষে কল্পনারও অতীত ছিল।

‘বিনোদিনী’ (১৩৩৫) ছাড়া এঁর প্রকাশিত গল্পগ্রন্থ ‘রূপের বাহিরে’ (১৩৩৬), ‘শ্রীমতী’ (১৩৩৭), ‘স্বনির্বাচিতগল্প’ (১৩৫৭)।

মনীশ ঘটক

যুবনাথ ছদ্মনামের অন্তরালে মনীশ ঘটকের (১৯০১ খ্রীঃ) লেখা গল্প ‘কল্লোলে’র গৃষ্ঠায় একদিন ‘আধুনিকতা’-বোধের উচ্ছ্বসিত উৎসাহকে ক্ষিপ্তপ্রায় করে তুলেছিল। অচিন্ত্যকুমার লিখেছেন,—“বলতে গেলে মনীশই ‘কল্লোলে’র প্রথম মশালটী। সাহিত্যের নিত্যক্ষেত্রে এমন সব অভাজনকে ডেকে আনল যা একেবারে অভূতপূর্ব।” এদের মধ্যে দেখি, “কানা খোঁড়া ভিক্ষুক গুণ্ডা চোর আর পকেটমারের রাজপাট। যত বিকৃত জীবনের কারখানা।”—“এ একেবারে একটা নতুন সংসার, অথন্ত ও অকৃতার্থের এলাকা।”^{৩৫}

এখানেই একটা কথা স্পষ্ট করে নিতে হয়,—সাহিত্যের জগৎ নিত্যতার মহিমায় অবিনশ্বর ;—কিন্তু যে-কোনো স্বজন-প্রয়াসই নির্বিশেষে সেই সমৃদ্ধ অধিকারের ভাজন হতে পারে না। তার জন্তে একদিক থেকে বিষয়ের সঙ্গে বিষয়ীর হরিহর অম্বয় যেমন আবশ্যিক, তেমনি কালোত্তীর্ণ কলাকৃতির পক্ষে বিষয়-মোহ থেকে স্রষ্টার আত্মমোক্ষণের প্রয়োজনও অপরিহার্য। অর্থাৎ, স্রষ্টা যা রচনা করেন উপলব্ধি, বিশ্বাস বা সহানুভূতির গভীরতায় তার সঙ্গে একাত্ম হতেই হবে তাঁকে। অথচ অন্ধ তন্ময়তার মধ্যে স্বন্দরের সার্থক সৃষ্টি অসম্ভব,—উপলব্ধির সত্যকে সৃষ্টির সত্যে, একের অসুস্থবকে বিশ্বের রসবোধে রূপান্তরিত করতে হলে স্রষ্টার চেতনাকে দেশ-কালগুণীর অতীত বিশ্বমুখীনতাও আয়ত্ত করতে হয়। সেইজন্তে সৃষ্টির বিষয় যত অভিনব বা চমকপ্রদ-ই হোক, তাকে সার্থক শিল্পমূর্তি দেবার প্রয়োজনে লেখকের পক্ষ থেকে সংযম

এবং সৃষ্টির কৌশল আয়ত্ত করতেই হবে। যুবনাথের রচনায় অভিনবতার চমক যত অপ্রত্যাশিত, অথবা যত বাস্তবতাই হোক, জীবনের স্থূল বস্তুভূমি থেকে তাকে সাহিত্যের নিত্যলোকে শিল্প-রূপান্তরিত করার অক্ষুণ্ণ প্রয়াস সেখানে অকম্পিত হয়ে নেই।

ডঃ সুকুমার সেন মনীষ ঘটকের গািলিক প্রয়াসকে ‘গল্প-চিত্র’ নামে অভিহিত করেছেন,“ —ইতিহাসের দৃষ্টিতে এই অভিধা নানাদিক থেকেই সার্থক প্রয়োগ। প্রথমত ছোট ছোট গল্পের আকারে রচিত হলেও এইসব লেখায় ছোটগল্পের অবয়ব কোনো সূচিহিত রূপ ধরেনি। কেবল ছোটগল্পের কেন, যুবনাথের এই সব গল্পে পরিচ্ছন্ন কোনো প্রকরণ-চিত্তার পরিচয়ই নেই। বস্তুত বাচন-কলার চেয়ে বক্তব্যের প্রতিই তাঁর ঝোঁক প্রগাঢ়। আর সেদিক থেকে জগদীশ গুপ্তের গল্পের পরিমণ্ডলকে যদি আতঙ্ককর বা ভয়ানক বলি—তাহলে মনীষ ঘটকের গল্পের বিষয় সংগৃহীত হয়েছে জীবনের বীভৎসতম অঞ্চল থেকে। ‘পটলডাঙ্গার পাঁচালি’কার তিনি; যে পটলডাঙায় থাকে খেঁদি পিসির বিখ্যাত ডিহারির দল,—‘যাদের সবাই’, খেঁদি নিজেই বলে, ‘ওই করতো এক কালে।’ অর্থাৎ দেহের ব্যবসা! পরে “বুড়ো হয়ে, কেউ ব্যারামে পড়ে পথে বেরিয়েচে।” আর ব্যারাম ত যে-সে নয়, একদিকে আছে ‘কুঠে বুড়ি’,—আর একটি হলো জোয়ান। কারো বা “বাঁদিকের গালের মাংস নেই—ছপাটি দাঁত দেখা যাচ্ছে। টিবি কপালের ওপর উকখুক চুলগুলি বিঁড়ে করে বাঁধা।”—মানব-রূপের আরো কত ভয়ানক বিভগ্ন, গলিত, বিকৃত আকার!

এই সব অন্ধকার বিভীষিকার রাজ্যে বিচরণ করার এক দুর্জয় নেশা আছে;—সে নেশার হাত থেকে যুবনাথ-ও মুক্তি পাননি পুরোপুরি। ফলে একই পটভূমিতে একই প্রসঙ্গে তাঁকে ফিরে আসতে হয়েছে বার বার। দারিদ্র্য ও যোনতার ক্লেদাক্ত বিকৃতির এক অসহ্য অবিচ্ছিন্ন রূপ-চিত্রণে তাঁর উৎসাহ অদম্য। ক্রটি বা নীতির প্রশ্ন এ নয়,—প্রশ্ন সাহিত্যিক রসবোধের। জীবনে বিকৃতি, উন্নততা, ক্লেদাক্ত পঙ্কিলতা স্রবাস্ত এবং স্রবোধের মতই সত্য; কিন্তু স্রবাস্ত-স্রবোধের মত তা স্বভাবত অনাবৃত নয়। মানুষের ইতিহাসে অন্ধকারের বিষাক্ত চোরাগলি যে স্বাভাবিক নিয়মেই আবৃত, তার কারণ কেবল নীতিবাগীশের জবরদস্তিই নয়। মানব-প্রকৃতির সহনীয়তা ও গোপন বাসনার আকৃতি-প্রকৃতির দ্বারাও সভ্যতার এই রীতি বহু পরিমাণে পুষ্ট। যাকে পাশবতা বলে স্বীকার করি,—যুবনাথও করেছেন তাঁর গল্পের মধ্যে,—তার নির্জলা পরিবেশন একটা মাত্রা অতিক্রম করে গেলে অনাচ্ছন্ন রসচেতনার পক্ষে আর সহ্য থাকে না। পাশবিক অন্ধতার গায়ে মানবতার প্রলেপ দগ্ধগে ঘায়ে প্রলেপের মত স্বস্তিকর হতে

পারে,—যদি ঐ অন্ধকার-চারণের মূলে শিল্পিচেতনার কোনো ব্যাপক মূল্যবোধের প্রতিফলন ঘটা সম্ভব হয়। কিন্তু দরিদ্রের, ভিখারির, বিকৃত মানুষের বিকৃততম দৈহিক ক্ষুধার নিরবধি চিত্রণের মূলেও যুবনাথের মনে “আধুনিক অর্থে কোনো সমাজ-চেতনা ছিল না”—এ-কথা অচিন্ত্যকুমারও স্বীকার করেন।

তা সত্ত্বেও আলোচ্য গল্পগুলি, তাদের বিষয়, পরিধি, চরিত্র ও প্রকরণগত বৈচিত্র্যহীনতা নিয়েও বিশেষভাবে অলীল, অপাঠ্য বা বিরক্তিকর মনে হয় না;—অর্থাৎ মনীশ ঘটকের রচনাকে দুর্বল পর্ণো গ্রাফির-পর্যায়ভুক্ত করা কঠিন। তার কারণ দুটি,—প্রথমত তাঁর ব্যক্তিত্বের অদম্য বলিষ্ঠতা। অচিন্ত্যকুমার লিখেছিলেন,—“সেদিন যুবনাথের অর্থ যদি কেউ করত ‘জোয়ান ঘোড়া’, তাহলে খুব ভুল করত না, তার লেখায় ছিল সেই সবলতা।” বস্তুত পটলডাঙার মাটির তলার জীবন মনীশ ঘটকের বলিষ্ঠ ব্যক্তিত্বকে যেন নেশার মত পেয়েছিল, তাই নিষিদ্ধ জগতের আত্মর দেয়াল তিনি একের পর এক ভেঙেছেন,—বন্ধাক্ষীত নেশাতুর পদ্মার পাড় ভাঙার মত,—তেমনি কৈতবহীন দুর্জয় অমোঘতার সঙ্গে। ফলে ‘পেটের ক্ষুধা এবং সর্বাস্বের ক্ষুধা’ ও সে-ক্ষুধা মেটাবার পদ্ধতি বর্ণনায় শিল্পী যখন মুখর, তখন তাঁর মধ্যে কুঠার কোনো মৃদুতম বলি-রেখাও লক্ষ্য করা চলে না,—না তাঁর লেখায়, না শিল্পীর চেতনায়। বুদ্ধদেব বহুর প্রসঙ্গে বলেছি, দুর্বলতাই লজ্জাকর,—মনীশ ঘটকের গল্প পড়তে পড়তে লজ্জিত হতে হয় না, কারণ তিনি অকুণ্ঠিত,—জীবনের চোরাগলিতে তাঁর বিক্ষুব্ধ মনের পদক্ষেপ যুদ্ধক্ষেত্রে ‘জোয়ান ঘোড়ার’,—যুবনাথের কঠিন পদপাতের মতই স্পষ্ট।

তাছাড়া আরও একটা দিক রয়েছে, অচিন্ত্যকুমার যাকে বলেছেন, শিল্পিমনের ‘সহজ বিশালতাবোধ’। ক্ষুধার্ত, দরিদ্র, পঙ্গু, বিকৃত-দেহ মানুষের মিছিল চলেছে ‘পটলডাঙার পাঁচালি’ ভরে,—দেখে মনে হয় মানুষের বীভৎস দেহখণ্ডের আধারে এরা যেন জীবন্ত হিংস্র পশু এক-একটি। অনেকে আবার জন্ম-পশু,—অর্থাৎ, জন্মেও-ছে অন্ধকারের এই পাশব পাতালপুরীতে। তবু মনে হয় মানুষ অমর,—ব্যধিক্লিষ্ট, গলিত শরীরের ভগ্নাংশকে আশ্রয় করে টিকে-থাকা পাশব-বৃত্তির কোন্ চোরাবালিতে লুকিয়ে থাকে মানুষ, মানুষের ক্ষুধা! হঠাৎ কোনো অপ্রত্যাশিত মুহূর্তে আত্মপ্রকাশ করে’ মানুষের সেই অপরাজ্য শক্তি সিংহবাহিনীর মত আভ্যন্তর পশুবলকে সংবৃত আচ্ছন্ন করে ফেলে,—টুকরো মানুষের দেহ-মন ঘিরে পূর্ণ মানুষের মহিমা পূর্ণিমার দ্যুতিতে যেন উদ্ভাসিত হয়।

‘গোপদ’ ‘কল্লোল’-এ প্রকাশিত যুবনাথের প্রথম গল্প। পটলডাঙার ভিখারি দলের নেত্রী খেদির “একটি কণকালিক সদিচ্ছার কাহিনী।”—মানুষ ত কণজীবীই,—

অশকাম্পনতার বৃত্তেই তার চিরন্তনতার অক্ষয় স্বাক্ষর বিদ্যুৎ চমকের মত সমুজ্জ্বল হয়ে ওঠে। যুবনাথের গল্পেও তা ব্যর্থ হয়নি, তার সংশয়হীন পরিচয় ‘গোম্পদ’ বা ‘পটলডাঙার পাঁচালি’-কেও অতিক্রম করে সমুজ্জ্বল হয়ে উঠেছে ‘মহাশেষ’ গল্পে :—

“সন্ধ্যার মহড়ায় চোরের মতো ইদিক উদিক তাকাতে তাকাতে সন্তর্পণে আস্তানার গের্দয় পা দিতেই বাহ্যার কানে এল খেঁদি-পিসীর কটকটে বাজঝাঁই গলার আওয়াজ, কিরে মড়া, হয়েছে কি ? অত হাঁপাচ্চিস কেন ? কি ওটা তোর কঁাকে ?”

বাহা চুপি চুপি পিসীকে টেনে নেয় ঘরে ; কঁাক থেকে নামিয়ে দেয় ডব্বা ছেলে, —নিভৃত হয়ে বলে সব কথা।—রাজাবাজারে ‘লালরঙা দেউড়িগুলা’ মস্ত বাড়ি পরামাশিকদের,—সেই বাড়িরই ছোট ছেলে। খেলছিল বন্ধুদের সঙ্গে,—গ্যাসের আলোয় ‘ঝকঝকিয়ে উঠলো’ গলার হার। আর যায় কোথা,—শ্রীক-কাবাবের দোকানের আবছা অন্ধকারে ছেলোটোর মুখ চেপে ধরে গলিতে ঢুকে পড়ল বাহা। কিন্তু মাল সরাবার আগেই গলির ওমাথা থেকে পুলিশের আবির্ভাব। তাই ছেলোটোর জিব্‌টা টেনে ধরে দিলে ছুট,—একবারে আস্তাবলের গের্দয় পৌছে তবে তার স্বস্তি।

হারটা সম্বন্ধে দ্বিধা হল না,—নেত্রী হিশেবে খেঁদি সেটা নিলে,—বধরাও যথারীতি ঠিক হয়ে গেল। মুশকিল হল কেবল ছেলোটাকে নিয়েই। বাহা বাঁকের অন্ধকারে ওকে রেখে আসতে চায় যথাস্থানে। কিন্তু খেঁদির তাতে আপত্তি,—কারণ সারা দলের ভয়ের কারণ রয়েছে তাতে। বড়লোকের বাড়ির ছেলে। একতরফে থানা পুলিশে কোন্‌ না হৈ হৈ হচ্ছে,—নিয়ে বেরুলে ধরা পড়বার ভয়। তাছাড়া ছেলোটোর মুখে কথা ফুটেছে,—হারটা রেখে দেওয়া হচ্ছে, ছেলোটাই যদি ধরিয়ে দেয়। অতএব—

ঠিক এমনি সময় ঝাঁপ সরিয়ে দাঁতী এসে ঢোকে খেঁদির ঘরে,—“গাসের বরণ তেল-চুকচুকে, কপালটা চিবি, হাতুড়িপেটা নাকটার তলা দিয়েই হারমনিয়মের চাবির মতো একসার দাঁত বেরিয়ে পড়েছে। চোয়ালটা কানের কাছে চোঁকো হয়ে সামনের দিকে অনেকটা এগিয়ে এসেছে।” তাহলেও বয়স তার সাতাশ-আটাশ !

ছেলে দেখেই চমকে ওঠে দাঁতী, দাঁতী-বিন্দী,—“ও মা ! কার ছেলে গো দিবি—”

বলা বাহুল্য, খেঁদি বিরক্ত হয়, কিন্তু বিন্দীকে চটানো উচিত নয়—কারণ, “ছুরং যাই হোক দাঁতী গুণের মেয়ে। বয়েস গুণে ভিলে ছাড়াও তার রোজগার ছিল মোটা, খেঁদির তা অজানা ছিল না।”

এ-হেন দাঁতীর ঐ ছেলোটাকে দেখে অবধি কি যে হল,—সে ভাবে ধরে নিয়ে

যেতে চায়, পুষতে চায়। বাঁশ চাপা অক্রোশে লাকাতে থাকে। কিন্তু মাঝামাঝি রফা করে দেয় খেঁদি,—ছেলেটাকে নিয়ে যায় দাঁতী, কথা থাকে 'রাত বারটার' মধ্যে ফিরিয়ে দেবে। কারণ পরের ছেলে যথাস্থানে পৌঁছে দিতে হবে ত!

ইতিমধ্যে দাঁতী চলে গেলে পরামর্শ ঠিক হয়ে যায়। ছেলেটি বারটার পরে থাকবে খেঁদির ঘরে,—রাত দুটোয় নিয়ে যাবে তাকে বাঁশ,—রাত পোয়াবার আগেই খাল পার করে দিয়ে আসতে হবে। বাঁশ ভাবে,—“ওই তো জীব! গলায় আতুল দিলেই”—খেঁদি বাধা দিয়ে বলে,—“উহ। তাতে বিপদ আছে। আস্ত অতবড় লাশটা নে যেতে গেলেই ধরা পড়বি। কেটে কুটে না নিলে……যন্ত্র পাতি কিছু নেই?”

—আমার সেই বড় ঝাঁক ছুরি থান—

—তাতেই হবে। বলে খেঁদি উঠলো।

এদিকে :—

“খেঁদির ঘরে ছেলেটাকে দেখে অবধি বিনির বৃকের মধ্যে অত্যন্ত মরচে পড়া কান্ একটা তারে কেবলি কাঁপন উঠছিল, তাতে তার নিজেরি থেকে থেকে অবাক লাগছিল।

পেটের ক্ষিদে, সারাগায়ে ক্ষিদে, এসবের অস্থূতি তার অজানা ছিল না; সে ক্ষিদেয় তৃপ্তির পথও জানা ছিল। কিন্তু বৃকের ঠিক মাঝখানটিতে কিসের ক্ষিদে! এ একদম নতুন! ঘরে এসে ছেলেটাকে বৃকে চেপে চুমোয় চুমোয় তার হুঁগাল ভরিয়ে দিয়েও তার তৃপ্তি হচ্ছিল না। মনে হচ্ছিল আরো…আরো—কিন্তু আল মিটছিল না।

ছেঁড়া কাঁথ, কদল, এঁদো গলিয় পচা পাক, অভাব ও অস্থূথের কাংরান, ক্ষিদে ও পশু-লালসার হাহাকার, এরই ভেতর সে আজন্ম প্রতিপালিত। তাই মনের গুলোট-পালট মাঝে মাঝে তাকে অবাক করে দিচ্ছিল, কিন্তু ঠাণ্ডা হয়ে সব ভাববার মতো মনের অবস্থাও তার ছিল না, শক্তিও না। খালি মনে হচ্ছিল, জলের তোড়ে নদীর পাড় ধ্বসে পড়ার মতো মনের মধ্যে কিসের যেন ভাঙন শুরু হয়েছে…একটু ভালোই ঠেকছে তাতে—

বাইরে ভর সন্ধ্যার খন্দেরের দল হাঁকাহাঁকি করে ফিরে গেল। কেউ কেউ এক কথায়, কেউ গাল খেয়ে। ছেলেটাকে বৃকে চেপে ধরে সে উপুড় হয়ে পড়ে রইল।”

—মাঝ রাত অবধি কাটল এমনি করে। ছেলেটিকে আশ্রয় করে হৃদয়ের সেই-মরচে ধরা তাকে মানব-অস্থূথের অনাস্বাদিত গান বাক্ত করে তুলল দাঁতী বিন্দী,—
তখন হয়ে গেল নিজেরই অজান্তে।

যথাকালে দাঁতীর ঘরের ঝাঁপ তুলে ছুটে আসে খেঁদি আর বাঙ্গ। অন্ধকারে হাতড়ে দেখে সব শূন্য। সন্ধ্যাবেলায় কি যে আঁচ করেছিল বিন্দী,—আর ছেলেটার সঙ্গে কথায় কথায় আন্দাজ করে নিয়েছিল তার বাড়ির পথের হদিশ।

পাগল হয়ে গেছে বাঙ্গ আর খেঁদি। পরদিন ভোরে সূর্যবর নিয়ে ফেরে বাঙ্গ। ছেলেটাকে ফিরিয়ে দিতে গিয়ে ধরা পড়েছে বিন্দী। কারো নামই করেনি সে! ছেলেচুরি, হারচুরির দায়ে পুলিশ তাকে ধরে নিয়ে গেছে। ওদের বাড়ির ঝি-টা বাঙ্গকে বলেছে,—‘হার চুরির জন্তে মাগীর জেল হবে।’

“কথাটা শেষ করে আর একবার হল্লোড় করে বাঙ্গারাম হেসে” উঠেছিল। কিন্তু সেই অট্টহাসের প্রতিটি কম্পন বেয়ে শিল্পীর মানব-অহুভবের যে নিভৃত গাঢ় প্রবাহ ফল্গুধারার মতই প্রচ্ছন্ন বয়ে চলেছে, গল্পের মর্মে তার অধরা স্পর্শ অনির্বচনীয় স্রবের লহরীতেই ছড়িয়ে পড়ে। একেই বুঝি অচিন্ত্যকুমার বলেছিলাম,—জীবন সম্বন্ধে এক “সহজ বিশালতা।” এ-ধনে যে ধনী তাঁর সৃষ্টিতে গতাহুগতিকতা একঘেয়ে হলেও সর্বদাই বিরক্তিকর হতে পারে না,—ঘনতম অন্ধকারও কখনো ক্লিন্ন নর্দমার মানিবহন করে না; দারিদ্র্য, বিকৃতি কখনো আত্মিক দৈন্তে লাক্ষিত হয়ে ‘ছোট’ হয়ে পড়ে না। একথার অর্থ এই নয় যে, যুবনাথের সকল গল্পের পরিণামেই নীতিবাগীশের বাঙ্গিত এক ফলশ্রুতি রয়েছে,—‘কালনেমী’ বা ‘ভুখাভগবান’ গল্পের পরিণামেই তার প্রমাণ। শুধু তাই নয়, সব গল্পই পটলডাঙার এঁদো গলিতে আটকে পড়ে নেই,—পদ্মার জাহাজে ‘দুর্যোগ’ অথবা ‘মোসাইটি’র ঝড়ো আবহাওয়াতেও স্বল্প-প্রজ্ঞ মনীশ ঘটক কখনো-সখনো বিচরণ করেছেন। অনেক স্থলেই জীবনের অন্ধকার পাতালপুরীতে সূর্যোদয়ের স্মৃতিবাহী শিল্পি-চেতনার প্রচ্ছন্ন অহুভব গল্পের দেহে-মনে মানিমুক্ত অনবসন্ন এক গতি-শক্তির ছোতনা সৃষ্টি করেছে। এখানেই ‘যুবনাথ’ সাংখ্য-পরিচয়—নামে এবং সৃষ্টির স্বকীয়তায়।

‘কল্লোলঘুগে’র পরে গল্প লেখার প্রয়াস থেমে গিয়েছিল মনীশ ঘটকের। বহুবছর পরে আবার কচিং প্রৌঢ় শিল্পীর হাতের লেখার আভাস পাওয়া যায়,—তাও মুখ্যত কবিতায়। শিল্পী যুবনাথ প্রথমাবধি গল্পে-পল্পে উভর। ১৯৫৬ খ্রিস্ট-সালে তাঁর একমাত্র গল্প-সংকলন প্রকাশিত হয়েছে ‘পটলডাঙার পাঁচালী’ নামে।

নজরুল ইসলাম

কবি নজরুল ইসলাম (১৮৯৯) ছোট ছোট গল্পও লিখেছিলেন। কবিতার মত ছোটগল্পের জগতেও এক অনন্তপূর্বতার স্বাদ নিয়ে এলেন তিনি। তাঁর প্রথম গল্প-

সংকলন ‘ব্যথার দান’ (১৯২২) সেকালে ‘গল্প-কাব্য’ নামে গ্রন্থসামুদ্রের স্বীকৃতি পেয়েছিল। ‘কল্লোল’ পত্রিকা এই সংকলনের গল্পগুলোকে তুলনা করেছিলেন চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায়ের ‘উদ্ভাস্ত প্রেম’-এর সঙ্গে।^{৩৭} তাহলেও আসলে নজরুলের গল্পগুলোর, —অন্ততঃ ‘ব্যথার দান’-এর গল্পগুলোকে কোনো পরিচিত রূপ-প্রকৃতির সীমায় গণ্ডিবদ্ধ করা সম্ভব নয়। তাঁর লেখায় বিচিত্র চেনা রূপের আভাস রয়েছে, কিন্তু কোনো বিশেষ রূপসৃষ্টির কোনো পূর্বসংস্কারই (convention) গভীর ছাপ ফেলেতে পারেনি। তার কারণ শিল্পীর সহজে ‘আনকনভেনশনাল’ ব্যক্তি-স্বভাব !

আগে বলেছি,—সকল সার্থক সৃষ্টিই আসলে স্রষ্টার আত্মরূপ রচনার আনন্দলীলা। নজরুলের পক্ষে একথা আরও বেশি পরিমাণে সত্য। জীবনের বিষ-সমুদ্র মন্বনকারী দাহময় অভিজ্ঞতার পুঁজি ছিল তাঁর যে-কোনো বাঙালি শিল্পীর তুলনায় অপরিসীম। পশ্চিমবঙ্গের গ্রামীণ গৃহস্থ ঘরের সন্তান, পড়তে গেলেন রানীগঞ্জে। সেখানে অভিন্নহৃদয় বন্ধুত্ব হল ধনিশ্রেষ্ঠ ও বর্ণশ্রেষ্ঠ হিন্দু পরিবারের ঢুলাল দৌহিড়ের সঙ্গে।^{৩৮} বন্ধুর পক্ষ থেকে না হলেও বন্ধু পরিবারের পক্ষ থেকে তার অভিজ্ঞতা সর্বাংশে প্রীতিপ্রদ হবার কথা নয়। তারপরে কলম ছেড়ে হাতিয়ার ধরতে গেলেন প্রথম বিশ্বযুদ্ধের রক্তভূমে। যুদ্ধক্ষেত্রেই ফারসী শিখলেন ;—হাতে যখন প্রাণঘ্নি অস্ত্র, হৃদয় তখন ডুব দিয়েছে কবি হাফেজ-এর প্রেম-রোমাঞ্চে ভরা কাব্য-কবিতার অপার রহস্য-পাথারে।

দেশ-বিদেশের যুদ্ধভূমি পেরিয়ে ঘরের ছেলে আবার ঘরে ফিরে এলেন ; অস্ত্রে-রাঙা হাতে ধরলেন শিল্পের লেখনী—হাবিলদার লিখলেন কবিতা। সে কবিতা ছাপা হল ‘প্রবাসী’র পৃষ্ঠায়। পন্টন ছেড়ে দেশের মাহুষের জীবনভূমিতে এসে দাঁড়ালেন এবার। যুদ্ধক্ষেত্রে ইংরেজ প্রভুদের যথার্থ স্বরূপ দেখে এসেছেন,—মর্মে জমেছে বিদ্রোহ-বাসনার পুঞ্জিত অগ্নিদাহ। কিন্তু বন্ধু বলে, পরমাত্মীর বলে ষাঁদের কাছে এলেন, তাঁদের হাতেও স্রবিচার মিললো কই ! কলকাতায় এসে উঠেছিলেন বন্ধু শৈলজানন্দের মেস-এ। ধনী কুলীন পরিবারের ত্রাতা এ ঢুলাল তখন অনাভিজাত্যের অপরাধে পরিবার-চ্যুত। কিন্তু বন্ধুর জ্ঞাত্য এবার তাঁকে মেস ছাড়তে হল,—‘পবিত্র হিন্দু মেস’-এ মুসলমানকে অতিথি হিসেবে প্রবেশ করতে দেবার অপরাধ অক্ষমণীয়।^{৩৯} বিদেশী রাজার-জাতের অস্ত্রায় হাবিলদার নজরুলকে ক্রিপ্ত করেছিল, কিন্তু দেশের ভাইদের উৎপীড়ন হাসিমুখে বরণ করলেন। একথা বলছি এই কারণে যে, রাজশক্তির পক্ষ থেকে জাতির এই অশিক্ষিত অন্ধ সংকীর্ণতার স্রুয়োগ সেদিন পূর্ণমাত্রায় গৃহীত

৩৭। ঐষ্টব্য—নজরুল ইসলাম ‘ব্যথার দান,’ পঞ্চম সংস্করণ।

৩৮। শৈলজানন্দ মুখোপাধ্যায়। ৩৯। ঐঃ পবিত্র প্রকোপাধ্যায়—‘চলমান জীবন’ (২য় পর্ব)

হয়েছিল; জাতি ও সম্প্রদায় ভেদের ফাটলে উণ্ড হয়েছিল সাম্প্রদায়িক বিষয়ের বিষবৃক্ষ। অল্পপক্ষে যুদ্ধের পশ্চাতে নিযুক্ত পাক্কাবী মৌলবীর কাছে ধর্ম-শিক্ষার বদলে পাঠ নিলেন কার্দ্দী সাহিত্যের প্রেম-সৌন্দর্যে বিশ্ব সারস্বত মন্দিরে। এই সব দিক থেকেই নজরুলের ব্যক্তিত্ব অগতাহগতিক, বিষয়কর রূপে ‘আনকনভেনশনাল’। অর্থাৎ, প্রচলিত জীবনভূমিতে তাঁর অন্তর-চেতনা প্রত্যাশিতের বিপরীত, অথবা সম্পূর্ণ অপ্রত্যাশিত প্রতিক্রিয়ার রচনা করেছে।

আর নজরুলের এই আশ্চর্য ব্যক্তি-প্রেরণার উৎস ছিল তাঁর প্রথম-দীপ্ত স্বয়ং-স্বরেখ আত্মশক্তি,—তাঁর ego। আসলে কবিতা, গল্প, প্রবন্ধ, সব কিছুই মধ্য দিয়েই শিল্পী চিরকাল তাঁর অন্তরলীন সেই অনন্ত নিঃসঙ্গ ego-রই রূপ-রচনা করেছেন। জগৎ-ব্যাপ্ত অসীম অভিজ্ঞতার পুঁজি নিয়ে পুনঃপুনঃ তিনি অল্পপ্রবেশ করেছেন নিজ আত্মার গভীর গহন মন্দিরে। সেই জগতে বসে একান্ত বিশ্বন্ততার সঙ্গে বিশ্বজগতের দুঃখদাহ ভরা অভিজ্ঞতাকে নিঙড়ে মালা গাঁথেছেন, নিজ আত্মশক্তির (ego-র) নিভৃত বাসনার মাধুরী মিশিয়ে। বাংলা কাব্য-সাহিত্যে মধুসূদন-রবীন্দ্রনাথ ছাড়া এমন তীব্র, একনিষ্ঠ *ego-অভিমুখিতা আর কোনো শিল্পীর মধ্যে দুর্লভ্য। রবীন্দ্রনাথের ধ্যানী আত্মার প্রশান্তি আত্মশক্তির উগ্রতাকে প্রথর হতে দেয়নি। কিন্তু নজরুলের egoism চির অশান্ত, অসীম, তীব্র,—এখানে তিনি স্বয়ং মধুসূদনের সগোত্র; অথচ মধুসূদনের চেয়ে অনেক বেশি ভাব-অচেতন। ফলে তিনি আমাদের অসংখ্য দুঃখ-হতাশা-বেদনা-মস্থিত জীবনেরই অধিবাসী হয়েও আত্মলীন এক স্বপ্নিল দৃষ্টির কল্যাণে বস্তুজগতের এই রূঢ়ভূমিতে চির-পরবাসী। আঘাত-বঞ্চনা পেয়েছেন কম নয়,—বাস্তবিক অভিজ্ঞতার তাকে সঠিক অহুভব করেছেন, তাহলেও সে সম্পর্কে আত্মার প্রতিক্রিয়া কিন্তু রচিত হয়েছে অন্তর-গহনে লীন নিভৃত-স্বতন্ত্র আত্মশক্তির (ego) পাদপীঠে। এই অর্থেই বলছিলাম, নজরুলের সৃষ্টি বিশেষভাবে—একান্তভাবেই তাঁর আত্মসৃষ্টি; অর্থাৎ তাঁর যথার্থ-সফল সকল রচনাতেই এই অনন্ত ego-র স্বেচ্ছামুক্তি। নজরুলের কবিতা প্রসঙ্গে রূপকর্মের অনিয়ন্ত্রিত শৃঙ্খলাহীনতার বিতর্ক এককালে উদ্ভাস হয়েছিল; আজও তা নিরর্থক নয়। আসল কথা কবিতার ভাব-স্বভাবের মত বহিঃশরীরের রূপায়ণেও ব্যক্তি-নজরুলের কোনো সচেতন প্রভাব বিস্তারের উপায় ছিল না;—‘কবির অন্তরে যিনি কবি’,—কবি নজরুলের সেই দুঃখ দুর্দম ego নিজেকে যথেষ্ট সৃষ্টি করেছে ব্যক্তি-নজরুলের লেখনীর হাত ধরে। তাই বর্তমান উপলক্ষে কবির সেই অন্তঃশক্তি,—সেই ego-র স্বভাব সন্ধান না করে উপায় নেই।

এদিক থেকে নজরুলের আত্মসত্তাকে অমিত যৌবনের শক্তি-মূর্তি বলে অভিহিত

করা যেতে পারে। যৌবন যেন জীবনের এক অতল স্পর্শ অপার পাথার। প্রাণশক্তির স্রাস্থরে মিলে যৌবনের সমুদ্রে চলে অমৃত-পিপাসু আত্মার সমুদ্রমহন। যৌবনের গভীরে যেখানে দেবতার স্মৃতি, দেবতার সংযম, সেখানে অমৃতের শাশ্বত প্রতিষ্ঠা। অমৃতে অমরতার অধিকার সঞ্চিত রয়েছে; কিন্তু অনন্ত প্রাণের নিরবধি জীবনানন্দের প্রতিশ্রুতি কই তাতে! দেবতার অমর,—কিন্তু অপার আনন্দিত কি? আনন্দের বাসনা জন্ম নেয় বেদনার অন্ধকার পাথার তলে;—অসীম দুঃখের অমানিশা পেরিয়ে মুহূর্তের উষাকরণরাগে তার অনির্বচনীয় অভিব্যক্তি। ‘স্বর্গ হইতে বিদায়’ কাব্যতায় রবীন্দ্রনাথ সে উপলব্ধির সার্থক রূপায়ণ করেছেন।—জীবনের মর্মলীন ব্যথার রক্তবৃন্তে কোটে আনন্দের ঝেঁত-শতদল। পদ্ম ক্ষণিক; কিন্তু রক্তিম মৃণাল চিরদিনের। এই ব্যথা-বেদনা-দুঃখের অভিঘাত যত অ-পরিমাণ অ-প্রমেয়, আনন্দের বাসনা তত উদগ্র অমিত; তত অতৃপ্ত এবং নিরবধি। একে যৌবনের আত্মর শক্তি বলব না,—অপার দুঃখ-যন্ত্রণার আর্ত, অথচ আনন্দের পিপাসায় চির-উন্মুখ এই জটিল জীবনধর্ম মর্ত্যমানবের চিরন্তন সম্পদ। নজরুলের কবি-চেতনায় যৌবনের সেই অমিত শক্তি! আনন্দ-ঋষি লাভের চরিতার্থতা নেই এতে,—নিরানন্দ জীবনে ব্যথার জ্বালাময় পসরা ভরে রয়েছে আনন্দ-পিপাসুতার উদগ্র উচ্ছ্বাস। এদিক থেকে তাঁর সকল সফল সৃষ্টিই ‘ব্যথার দান,’—গল্পগুলোও তাই।

‘অগ্নিবীণা’র বিদ্রোহী কবি আত্মপরিত্রয় দিতে বলেছিলেন,—“এক হাতে মোর বাঁশের বাঁশরি, আর হাতে রণতুর্ধ।” ‘ব্যথার দানে’র গল্পগুলো সষক্কেও একই কথা। যুদ্ধের পটভূমিতে রচিত হয়েছিল অধিকাংশ গল্প। আর তাঁদের ঘটনাস্থল ভারতবর্ষের বাইরে। একমাত্র শেষ গল্প ‘রাজবন্দীর চিঠি’ গল্পটি ভারতবর্ষের জেল থেকে ভারতীয় রাজবন্দীর লেখা। গল্প গ্রন্থটি ‘মানসী’কে উৎসর্গিত। এঁর সঙ্গে কবির ব্যক্তিগত জীবনের কোনো শরীরী প্রিয়তার যোগ আছে কিনা, সে কোতুলক অবাস্তব। গল্পগুলো ব্যক্তিকবির অন্তরবাসিনী ‘মানসী’—তাঁর ১৯০-র প্রিয়াক্রপকে বক্ষে ধরে এসেছে। একদিকে প্রেমের জন্যে অমিত যৌবনের বিষদম্ব উৎকণ্ঠা,—আর একদিকে যুদ্ধের মরণ-ভীষণ কর্মভূমির আকর্ষণ, এ দুয়ের মধ্যে হাবিলদার কবির কল্লনা উন্মথিত হয়ে ফিরেছে।

গল্পের শরীরে ‘আধুনিক’ জীবনের যৌন জটিলতা এবং স্বদেশী আদর্শবাদের উচ্ছ্বসিত প্রকাশ রয়েছে;—অধিকাংশ ক্ষেত্রেই গল্পগুলো নর-নারীর প্রণয় সমস্তার দেহ-মসৌগত বন্ধন-চিহ্নের অভিযুগী। কিন্তু কবির স্বতউচ্ছ্বসিত কল্লনা সারা গল্পের দেহে আবেগের মদিরা ছড়িয়ে দিয়ে তাকে বস্ত-ভারহীন এক আশ্চর্য জ্ঞান-নিযুক্তি

দিয়েছে। ফলে গল্প ধরেছে কবিতার রূপ,—যে কবিতা কেবল কবির অন্তর্লীন ego-র আত্মস্ফুটি।

প্রথম গল্প ‘ব্যথার দান’—দারা, বেদোরা ও সয়ফুল-মলুক-এর আত্ম-বিবরণীয় মাধ্যমে প্রকাশ পেয়েছে। বেদোরাকে দারা ভালবেসেছিল আটকশোর। সেই প্রেমের উৎসভূমি পুণ্যস্নাত হয়েছিল দারার মায়ের মৃত্যু মুহূর্তের আশীর্বাদে। নবীন যৌবনে ভরা-জীবনের স্বপ্ন দেখে দিন কাটে তাদের,—এমন সময়ে এল বেদোরার ঐতিহ্যদম্ভী মামা। গরীব চাষার ছেলের হাতে কিছুতে ছেড়ে দেবে না সে বেদোরাকে। দারা ছুটে গেল যুদ্ধক্ষেত্রে,—বেদোরা মাতুলালয়ে। প্রবৃত্তির আকর্ষণ অমেয়; সয়ফুল-মলুক-এর মোহে আত্মসমর্পণ করল বেদোরা। কিন্তু প্রবৃত্তির চরিতার্থতা নেই; বেদোরা চির অতৃপ্ত। এদিকে দারা ফিরে এল সাফল্যের সমৃদ্ধি নিয়ে। কিন্তু বেদোরার মন তখন পবিত্রতার স্বরূপ জেনেছে, তা হলেও শরীর যে তার অপবিত্র! অনেক কুণ্ঠা অনেক আত্মসমর্পণের শেষে দারার কাছে আত্মসমর্পণ করে সে;—কিন্তু দারা তাকে গ্রহণ করতে পারে না তখনই। বেদোরাকে কুণ্ঠাহীন চিন্তে গ্রহণ করতে পারলে তবেই তাকে ডাকবে, এই প্রতিশ্রুতি দিয়ে আবার যুদ্ধে ফিরে যায় দারা। সেখানে অহুশোচনাত্মক সয়ফুল-মলুকও হয় তার সঙ্গী। যুদ্ধে স্বদেশের জয় হল, সেই জাতীয় বিজয় ক্রয় করল দারাই মহৎ মূল্যে,—তার অন্ধ বধির জীবনের শূন্যতা দিয়ে। সয়ফুল-মলুক দারার ক্ষমা পেয়েছে,—বেদোরা পেয়েছে দারার সঙ্গ। দেহের দৌলত হারিয়ে মনের পবিত্রতার মূল্য দিতে পেরেছে দারা।

গল্পের এই ছোট ‘থীম’ নজরুলের বিদ্রোহী চেতনার উদ্ভূত আবেগে সীমাতিক্রমী কবিতার রূপ পেয়েছে; বেদোরার কথার একটি অংশে তার পরিচয়,—“বাইরে ফাগুনের উদাস বাতাস প্রাণে কামনার তীব্র আগুন জালিয়ে দিলে। ঠিক সেই সময় কোথা থেকে ধুমকেতুর মত সয়ফুল-মলুক এসে আমায় কান-ভাঙানি দিলে—ভালবাসায় কি বিরাট স্নিহতা আর করুণ গাভীর্য, ঠিক ভৈরবী রাগিণীর কড়ি মধ্যমের মত! আর এই বিস্তীর্ণ কামনাটা কত তীব্র-তীক্ষ্ণ নির্মম। এই বাসনার ভোগে যে সুখ, সে হচ্ছে পৈশাচিক সুখ। এতে শুধু দীপক রাগিণীর মত পুড়িয়েই দিয়ে যায় আমাদের! অথচ এই দীপকের আগুন একবার জ্বলে উঠবেই আমাদের জীবনের নব ফাগুনে! সেই সময় স্নিহ মেঘ-সন্ধ্যার মত সাদৃশ্যের একটা কিছু পাশে না থাকলে সে যে জলবেই—দীপক যে একে জ্বালাবেই!”

অন্ধকামনার বিষবনে ভালবাসা যৌবনের ফুল।—তাই যৌবনের ভিত্তিমূলে কামনা-বাসনার অবস্থান অনপনেয়—এদিক থেকে কামনা-বাসনা যৌবনের—ভালবাসার অপরিহার্য অণুঘঙ্গ। ভালবাসার অঙ্গে আত্মগোপন করে এলে তার নিরাবরণ দাহ স্তিমিত হয়ে আসে। কিন্তু প্রিয় যেখানে অতুপস্থিত, প্রেয়স আকাঙ্ক্ষা-রহিত যৌবন-ভোগলিপ্সা তখন লালসার আকার ধরে। প্রেমের এই যৌনতা-নির্ভর স্বভাবের দুঃসাহসী ইঙ্গিত রয়েছে এখানে। কিন্তু সব কিছুই কবির ভাবনায়, কবিতার ভাষায় কাব্য-স্বরভিত। ফলে, গল্পের স্থূল দেহটি নজরুলের গল্পে সুরেখ হতে পারেনি—গল্পের পাত্রে তিনি তাঁরই লেখা প্রেম-সংগীতের স্বাদ পরিবেশন করেছেন,—কেবল পৃথক আধারে।

‘রিক্তের বেদন’-এর গল্প-স্বভাবও মোটামুটি অভিন্ন। তাতে গল্প ও কথিকার মোট সংখ্যা আটটি। ‘ব্যথার দান’-এ গল্প সংখ্যা ছয়।

গল্প হিশেবে এরা অবিস্মরণীয় নয়,—না শৈলীতে, না বিষয়-বিশ্বাসে। কিন্তু ইতিহাসের দরবারে এই সংস্কারমুক্ত অনন্ত রূপ-রচনার প্রসঙ্গ অবাস্তব নয়, বিশেষ করে অপর সকল নজরুল-রচনার মত এদের অদ্ভুত অভিব্যক্তি ও স্বাভূতার বৈশিষ্ট্য। ‘কল্লোল’-যুবকদের মত শৃঙ্খলা-রাহিত্য এবং যৌন উৎকর্ষার প্রতি লক্ষ্য রেখেই বর্তমান প্রসঙ্গে এই অভিনব রচনা-প্রবন্ধের পরিচয় সবিশেষ স্মরণীয়।

চতুর্দশ অধ্যায়

দ্বিতীয় পর্বের বাংলা গল্প (২)

কল্লোল ও কল্লোলেতর

১। শৈলজানন্দ মুখোপাধ্যায়

অচিন্ত্য-প্রেমেন-বুদ্ধদেবের আগেই ‘কল্লোলে’র তীরে ভিড়েছিলেন শৈলজানন্দ (জন্ম—১৯০১ খ্রিঃ)। তাঁর আশ্চর্য গল্পের প্রবাহ অজস্র ধারায় একের পর এক প্রকাশিত হয়েছে ‘কল্লোল’-‘কালিকলমে’, এবং অপরাপর সমধর্মী-পত্রিকায়। তাছাড়া, ‘কালিকলম’-এর (১৩৩৩-১৩৩৬ সাল) তিনি প্রতিষ্ঠাতা-সম্পাদকদেরও একজন; প্রথম দুবছর প্রেমেন্দ্র মিত্র আর মুরলিধর বসুর এক সঙ্গে পত্রিকা সম্পাদনা করেছিলেন। তবু সৃষ্টির প্রবণতায় তিনি ‘কল্লোলে’র নন—বহিজীবনের ঘনিষ্ঠতায় একান্ত অন্তরঙ্গ, এবং রচনা-প্রকাশ ও সম্পাদনার কর্মজগতে সহযোগী সতীর্থ হলেও শিল্পি-আত্মার স্বধর্মে শৈলজানন্দ স্বতন্ত্র;—বাংলা ছোটগল্প সৃষ্টির ইতিহাসে হয়ত বা নিঃসঙ্গ একক পথিক।

এই প্রসঙ্গে স্মরণ করতে হয়, অচিন্ত্য-প্রেমেন-বুদ্ধদেবের স্বজন-ভাবনা এবং শৈলার মধ্যেও পারস্পরিক স্বাতন্ত্র্যের ব্যবধান তীক্ষ্ণ, সূচিহিত। তা সত্ত্বেও ‘কল্লোল’-সাধনার জরী বা ত্রিপিঠরূপে তাঁদের পরিচয় সংগ্রহ করে এসেছি,—কারণ স্বজনী-চেতনার উন্মীলন লয়ের উৎকর্ষা-সাদৃশ্যে এঁরা সমানধর্মী। অচিন্ত্যকুমারের পূর্বোক্ত উক্তির পুনরবতারণা করা যেতে পারে এখানে,—“বস্তুতঃ কল্লোল যুগে এ-দুটোই প্রধান সুর ছিল, এক প্রবল বিরুদ্ধবাদ; দুই বিহ্বল ভাববিলাস।”^১ আর এই সুর-বৈশিষ্ট্যের নিরিখেই ‘কল্লোল যুগে’র পরিকল্পনা; নইলে ‘কল্লোল’ পত্রিকার লেখক মাত্রই কল্লোলধর্মী শিল্পী নন।

এই নিরিখেই শৈলজানন্দের মৌল প্রকৃতি ‘কল্লোল’-চেতনার থেকে আয়ুল পৃথক। ‘প্রাবল্য’ বা ‘বিহ্বলতা’র আতিশয্য কোথাও নেই তাঁর মধ্যে; না সৃষ্টিতে, না প্রতিভার ব্যক্তি-বৈশিষ্ট্যে। এমন এক নৈর্ব্যক্তিক স্বাচ্ছন্দ্যের মন্বরতায় তিনি আশুত-চেতন, যার ফলে ভাবতে ইচ্ছে হয়, শিল্পী বুঝি জীবন সম্পর্কে সম্পূর্ণ নিরুৎসুক, এবং নিরুত্তমও। নিজের সমগ্র শক্তিকে সংহত সচেতন

করেও ‘বিরুদ্ধভাব’ বা ‘ভাববিলাস’-এর সমুচিত উৎসাহ-উত্তেজনা নিজের মধ্যে সঞ্চয় করে ওঠা শৈলজানন্দের পক্ষে সম্ভব ছিল না। অন্তত তাঁর স্বজন-চেতনা ততটা সচেতন কখনোই হয় নি; যার ফলে মাঝে মাঝেই মনে হতে বাধা নেই যে তাঁর শিল্পিসত্তা স্বভাব-মহর, অংশত বুঝি নিঃসাড়ও। বস্তুত বুদ্ধদেব বহু বলেছেনও তাই। প্লট-এর অহুঙ্কৃত পরিমিত বর্ণনার গুণে শৈলজানন্দের গল্পের শরীরে যে এক স্বেচ্ছা-নিয়ন্ত্রিত সহজ গতির প্রেরণা জেগেছে, মোপাসাঁর নৈব্যক্তিক বাগ্‌ভঙ্গির সঙ্গে সেই আশ্চর্য শৈলীর তুলনা করেও বুদ্ধদেব লিখেছেন—[Sailajananda] “writes with instinct than intellect, without, I suspect, knowing or even intending the effect he is going to produce. There is nothing brilliant about him; he is slow, seems slow witted, he is quiet and seems to be indifferent.”

এই মূল্যায়নের প্রসঙ্গে বিচারকের মূল্যমানের কথাও বিশেষভাবে স্মরণীয়। বুদ্ধদেব বহুর প্রতিভায় আত্মচেতনার যে প্রথর প্রাবল্য রয়েছে, ‘কল্লোল’-চেতনারূপে অধুনা পরিচিত অনিয়মাবধীন উদ্দামতার তীব্র আতিশয্যে তা কুল-ভাঙ্গ। সেই ‘কল্লোল’-স্বভাবের তুলনায় শৈলজানন্দ, ‘slow’, ‘slow witted’, ‘quiet’;—এ পার্থক্য কেবল পরিমাণগত (quantitative) নয়, গুণগতও (qualitative);—তাই প্রায় আমূল!

এক ভায়গায় সুসম্পূর্ণ ‘কল্লোল’-প্রতিনিধিদের সঙ্গে শৈলজানন্দের সাদৃশ্য রয়েছে, সে কেবল জীবনের অন্ধকার-ভরা দীনতার রূপ-চিত্রণে, এবং এক সহজ অতৃপ্তি বোধে। কিন্তু তাতেও ব্যবধান কম নয়। জীবনের পুঞ্জিত অন্ধকারের গোঁজে ঘুরে-ফিরে শৈলজানন্দ মাটির তলায় যে কালো গহবরের গভীরে গিয়ে পৌঁচেছেন, বিশেষভাবে তাঁর লেখনীকে অহুসরণ করেই বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস সর্বপ্রথম সেই অনাবিল্লত ক্ষুরধার জীবনভূমিতে পদপাত করেছে। বুদ্ধদেব অন্তর্মুখী শিল্পী, কিন্তু প্রেমেন্দ্র-অচিন্ত্যের বস্তু-জীবন-অভিজ্ঞতার পুঞ্জি প্রায় অকূলপাথর, তা হলেও শৈলজানন্দের ‘কয়লা কুঠির জগৎ’ তাঁদের থেকে অনেক দূরে। আর সে অতৃপ্তির স্বর! সেদিন তা ছিল জীবন-স্বভাবের এক সাধারণ লক্ষণ, কেবল বাংলাদেশের পক্ষেই নয়,—ভারত তথা প্রথম বিশ্ব-যুদ্ধোত্তর সারা পৃথিবীর পক্ষেই। প্রমথ চৌধুরী সেদিন পবিত্র গাঙ্গুলিকে বলেছিলেন,—“আমাদের দেশে ইংরেজি শিক্ষা ঠুঁকঠাক করে জনকতকের মনের

নিজাভঙ্গ করেছিল। তারপর এই যুদ্ধ এক ঘায়ে দেশভক্ত লোকের মনের নিজাভঙ্গ করেছে। হয়তো তারা জানে না তারা ঠিক কি চায়, কিন্তু যা আছে তাতে যে তারা সম্মুখ নয়—এতো স্পষ্ট দেখা যাচ্ছে।” শুধু তাই নয়, এ-সত্যও চৌধুরী মশায়ের বুদ্ধি-তীক্ষ্ণ দৃষ্টি এড়ায়নি যে, “সারা ছুনিয়াই যুদ্ধের উপসংহার দেখে নিরাশ হয়েছে।”^৩

বর্তমান উপলক্ষ্যে চৌধুরী মহাশয়ের এই বাচনিক অভিমতের উদ্ধৃতি নিছক কাকতালীয় নয়। রাজনীতি-অর্থনীতি, এমনকি সমাজনীতির ক্ষেত্রেও তাঁর মতবাদ-নিরপেক্ষ স্বাভাব্য ও সত্যাস্থিতি ছিল সর্বদাই অতন্ত্র। সাহিত্যের ক্ষেত্রে সকল প্রকারের ism-এর মাদকতাকে কেবল পরিহার করেই তিনি চলেন নি—সেই বিহ্বলতার বিরুদ্ধেই ছিল তাঁর প্রায় একমাত্র জেহাদ। তাই তাঁর সর্বনিরপেক্ষ নৈর্বাচনিক মননের এই অপ্রস্তুত-প্রকাশের মধ্যে সমকালীন ইতিহাসের যথার্থ পরিচয় আবিষ্কার করা যেতে পারে বলে বিশ্বাস করি। সে ছিল এক শ্রান্তিহীন অতৃপ্তিবোধ; অপরিচিত নূতনের প্রতীক্ষায় উৎকণ্ঠা-ভারাতুর!

কিন্তু এই প্রসঙ্গেও স্বীকার করতেই হয়,—মাহুষের কোনো মূল্যবোধই নিরালস্য বস্তু-সর্বশয় নয়। নির্জীব যে তথ্যপুঞ্জকে ‘বাস্তব’ বলি, ব্যক্তির অন্তঃকরণের মধ্যেই তার যথার্থ প্রাণ-প্রতিষ্ঠা। শিল্প-সাহিত্যের পক্ষে এর চেয়ে বড় সত্য আর কিছু নেই। ফলে প্রথম যুদ্ধোত্তর বিশ্বজীবনের পটভূমিতে অতৃপ্তিবোধের যে ‘বাস্তব’ উপাদান প্রায় সর্বসাধারণ হয়েছিল, তার ফলশ্রুতি শিল্প-মনের আত্মবিকিরণের (self-projection) কল্যাণে বিভিন্ন ভনের রচনায় বিচিত্র আকার ধরেছে। ‘কল্লোল’-চেতনায় ‘বিরুদ্ধবাদ’ অথবা ‘নিরর্থকতাবোধের’ ‘ভাব-বিলাসে’ শিল্পীর এই আত্ম-প্রক্ষেপ যখন সচেতনভাবে উদ্ভূত খজোর মত প্রখর, শৈলজ্ঞানন্দের জীবন-বোধ তখন গভীর বলেই প্রশান্ত;—মনে হয়, নিবিষ্ট বলেই যেন উত্তম-উদ্দীপনার আতিশয্য-রহিত।

‘কল্লোল’-ধারার পরিবাহকরূপে পরিচিত গল্প-শৈলী ও গল্পকারদের থেকে শৈলজ্ঞানন্দের এই স্বভাব-পার্থক্যের ইঙ্গিত রবীন্দ্রনাথের উক্তিতেও অস্পষ্ট থাকে নি; “শৈলজ্ঞানন্দের গল্প আমি কিছু কিছু পড়েছি। দেখেছি, দরিদ্র জীবনের যথার্থ অভিজ্ঞতা, সেই সঙ্গে লেখবার শক্তি তাঁর আছে বলেই তাঁর রচনায় দারিদ্র্যঘোষণার কৃত্রিমতায় তাঁর বিষয়গুলি সাহিত্য-সভার মর্যাদা অতিক্রম করে নকল দারিদ্র্যের শব্দের যাত্রার পালায় এসে ঠেকে নি। ‘নবযুগের সাহিত্যে নূতন একটা কাণ্ড করছি’ জানিয়ে পদভরে ধরণী কম্পমান করবার দাপট আমি তাঁর দেখিনি। দরিদ্র নারায়ণের পূজারীর মস্ত একটা তিলক তাঁর কপালে কাটা নেই। তাঁর কলমে

গ্রামের যেসব চিত্র দেখেছি, তাতে তিনি সহজে ঠিক কথাটি বলেছেন বলেই ঠিক কথা বলার কারি-পাউডারি ভঙ্গিটা তাঁর মধ্যে দেখা দেয় নি।”^৪

একই সঙ্গে ‘আধুনিকতা’র পরম্পর-বিরোধী নানা প্রবাহ যখন বাংলার সাহিত্য-জগৎকে প্রকম্পিত করছিল,—বলা বাহুল্য এই মূল্যায়ন সেই উত্তপ্ত মুহূর্তের। ফলে শৈলজানন্দের প্রশংসা উপলক্ষ্যে সমকালীন অপরাপরদের সঙ্গে তুলনা-পদ্ধতি তিব্বক বাগ্‌ভঙ্গি অহুসরণ করেছে। তাতে ব্যক্তিগতভাবে কারও নিন্দা বা তিরস্কার করা অবশ্যই কবির কাম্য ছিল না। কিন্তু সৃষ্টির এক সহজ শৈলী রয়েছে, যেখানে অতিশয় আত্ম-প্রকটন (self-exhersion) কৃত্রিম কসরৎ-এর মত-ও মনে হয়। শক্তির প্রাচুর্য সত্ত্বেও ‘কল্লোল’-গোষ্ঠীর শ্রেষ্ঠ অনেকের রচনাতেই সে ক্রটি রবীন্দ্রনাথ নিজে নির্দেশ করেছিলেন। যথার্থ শক্তিমান ধারা, পরবর্তী কালে এই আতিশয়ের খোলস তাঁদের সকলের রচনা থেকেই অল্পবিস্তর খসে পড়েছিল। কিন্তু গোষ্ঠীগঠনের মাদকতাময় প্রথম পর্যায়ে অতিশায়িতা-প্রসূত এই নির্মোক-রচনাই সার্থক শক্তির লক্ষণ বলে একদা বিবেচিত হয়েছিল। অথচ ওপরের রবীন্দ্র-কথা থেকেই বুঝি, জীবনের প্রতি ঘন নিবিষ্টতার কল্যাণে শৈলজানন্দ প্রথমাবধি মোহ-মুক্ত,—তাই ‘কল্লোল’-প্রবাহের নিকটতম প্রতিবেশী হয়েও, এমনকি বহিঃদৃষ্টিতে সেই ধারার একান্ত অন্তর্ভুক্ত মনে হলেও, সূচিহিত—সূচিস্থিত রূপে তিনি কল্লোলেতর!—কল্লোলেতর তিনি তাঁর সর্বমোহরহিত ভারসাম্যবোধে, নিবিষ্ট-প্রশান্ত জীবনানুভবের গভীরতায়,—এবং অতিশয় আত্মপ্রক্ষেপহীন অনুদ্ধসিত স্বভাব বর্ণনায়।

তাই বলে গতানুগতিক, বা নিশ্চয় নন কিছুতেই শৈলজানন্দ,—বরং প্রথম আবির্ভাবেই চমকপ্রদ,—অভিনবতম। নিজের রচনা-পরিচয় প্রসঙ্গে বলেছেন,—“আমার গল্পের সর্বপ্রথম পরিমণ্ডল কয়লার খনি, এবং চরিত্রেরা সব সাঁওতাল কুলিমজুর।”^৫ সেকালের কল্লোলীয় আধুনিকতাবোধের মূলে বিষয়-মদিরতার আতিশয়্যও কম ছিল না। অর্থাৎ, জীবনের নিষিদ্ধ অথবা অপরিচিত অন্ধকারে পথ খুঁজে পাওয়া, অথবা তার সদস্ত প্রকাশনায় স্রষ্টার উৎসাহ যেমন প্রখর ছিল, তার উচ্চকণ্ঠ প্রশংসার উল্লাসও ছিল তেমনি বন্ধনহীন। ফলে নিষিদ্ধ-বিষয়মোহের প্রান্তরে অনেক শক্তিমান শিল্পীও সেদিন পথ হারিয়েছিলেন,—গল্প-শিল্পী যুবনাস্থ নিঃসন্দেহে তাঁদের একজন। কল্লোলধূগের মূখ্য প্রতিনিধিদের মধ্যে ধারা অপ্রতিহত গতি, তাঁদেরও কারও কারও শক্তির মরুগতা একই মোহমদিরতার বালুচরে ঠেকে

৪। রবীন্দ্রনাথ—‘সাহিত্যের পথে’-গ্রন্থপাঃ৫৮, রবীন্দ্র রচনাবলী ২৩৯ খণ্ড।

৫। জ্যোতিপ্রকাশ বসু (স:) ‘গল্পলেখার গল্প’।

দীপ্তি হারিয়ে চলেছে মাঝে মাঝে। শৈলজ্ঞানেন্দ্রের বেলা এমন দুর্ঘটনা প্রায় একেবারেই ঘটেনি,—এখানেই তাঁর কল্লোলিত স্বাস্থ্য, তথা সিদ্ধকাম গল্প-স্বজন-প্রেরণার মুখ্য উৎস।

বস্তুত অভিনবতার বিচারে শৈলজ্ঞানেন্দ্রের আবিষ্কার সর্বাধিক ‘স্বাধুনিক’,—আর তাই তাঁর বর্ণনা সবচেয়ে মদিরা-রসাস্থিত হতে পারত। বাংলার অর্থনীতির ইতিহাসের খবর থেকে জানা যায়, সম্ভবত ১৮২০ খ্রীস্ট সালে রানীগঞ্জ অঞ্চলে কয়লা শিল্পের প্রথম প্রতিষ্ঠা ঘটেছিল।* আর কয়লাকুঠির ইতিকথা আশ্রয় করে শৈলজ্ঞানেন্দ্রের প্রথম গল্পের প্রকাশকাল তার প্রায় একশ বছর পরে,—১৩২৯ বাংলা সালের কার্তিক সংখ্যা ‘মাসিক বহুমতী’তে ‘কয়লাকুঠি’ গল্পের প্রথম প্রকাশ। খ্রীস্টাব্দের তখন ১৯২২। প্রায় একই সময়ে ‘প্রবাসী’-তে একই প্রসঙ্গে রচিত কয়েকটি গল্প পরপর প্রকাশিত হয়ে শিল্পীর প্রতিষ্ঠাভূমিকে নিরঙ্কুশ করে তোলে। ‘প্রবাসী’তে প্রথম গল্পের প্রকাশ ঘটে ঐ একই বছরের ফাল্গুন মাসে,—গল্পের নাম ‘রেজিং রিপোর্ট’। লক্ষ্য করবার কথা, প্রথম বিশ্বযুদ্ধের পরে ভাগীরথীর পশ্চিমতীরে, তথা বঙ্গের পশ্চিম প্রান্তে নূতন শিল্পাঞ্চল গঠনের উত্তমের কল্যাণে কয়লাখনি অঞ্চলের কর্মতৎপরতা তখন বহু ব্যাপ্ত হয়ে পড়েছিল;—ব্যবসা এবং চাকুরির উদ্দেশ্যেই শিক্ষিত বঙ্গ-সন্তানেরা ঐ সব জনবিরল দুর্গম অঞ্চলে যাতায়াত আরম্ভ করেছিলেন। তবু কয়লাখনির জীবন-প্রচ্ছদে গল্প গড়তে গিয়ে শিল্পীকে সেদিন প্রাবন্ধিকের মত পাদটীকাশ্রয়ী হতে হয়েছিল। ‘প্রবাসী’র পৃষ্ঠায় দেখি, মূল গল্পনাম ‘রেজিং রিপোর্ট’-এর ‘ফুটনোট’-এ লেখা হয়েছিল; “রেজিং রিপোর্ট,—খনি হইতে কয়লা তোলার যে মোট হিসাব মালিকের কাছে পাঠাইতে হয়, তাহার নাম—‘রেজিং রিপোর্ট’।

রেজিং (Coal-Raising)—কয়লা তোলা।”

বলা বাহুল্য,—গোটা গল্পে অল্পরূপ পাদটীকাকল্পের প্রয়োজন এখানেই শেষ হয় নি।

সন্দেহ নেই, গল্পবিজ্ঞানের এই ভঙ্গী পাঠক সাধারণের বোধ-সৌকর্যের জন্যই পরিকল্পিত হয়েছিল। তবু তার মূলগত কৌতুক-করতা গল্প-বিষয়ের চেয়ে কম অপূর্ণ—কম চমকপ্রদ ছিল না। এই গল্পকে আশ্রয় করেই শিল্পী শৈলজ্ঞানেন্দ্র-সম্পর্কিত চমক ব্যক্তি-পরিচয়ের ক্ষেত্রে আরও দূর-প্রসৃত হতে পারে। ‘প্রবাসী’তে প্রকাশিত প্রথম গল্প লেখকের নাম ছাপা হয়েছিল শৈলজা মুখোপাধ্যায়। নারীপ্রগতির অগ্রদূত রামানন্দ চট্টোপাধ্যায়ের প্রযাতি ‘প্রবাসী’ পত্রিকায় লেখা ছাপাবার অদম্য প্রয়াসে সেকালের অনেক উদীয়মান শিল্পীকেই এই কৌতুককর ছলনার আশ্রয় গ্রহণ করতে

*। সুপেত্র ভট্টাচার্য—‘বাংলার অর্থনৈতিক ইতিহাস’।

হত। কিন্তু শৈলজা আসলে শৈলজানন্দ নামের ভ্রাতৃশ্রম নয়; লেখকের পিতৃদত্ত নাম ছিল শ্রামজানন্দ,—ডাক নাম ছিল শৈল। বন্ধুদের মুখে মুখে ‘শৈল’ কখন শৈলজা হয়েছিলেন;—‘প্রবাসী’র পৃষ্ঠায় ঐ নামেই শিল্পীর প্রথম আত্মপ্রকাশ। পরে শ্রামজানন্দের ‘আনন্দ’টুকু যুক্ত করে শৈলজা হলেন ‘শৈলজানন্দ’।^১

শৈলজানন্দের বিচিত্র বিষয়চারী গল্পসাহিত্যের অন্তর-উৎস সন্ধানের প্রয়োজনে তাঁর ব্যক্তি-পরিচয়ের সূত্র আরো একটু প্রসৃত হতে পারলে ভাল। শিল্পীর পৈতৃক বাসভূমি বীরভূমের রূপসীপুর, মাতুলালয় ছিল বর্ধমানের অঞ্চলে; মাতামহ রানীগঞ্জ অঞ্চলে কল্যাণখনির প্রতিপত্তিশালী মালিক ছিলেন। পিতা ধরণীধর ছিলেন সে তুলনায় স্বল্পকৃতি, দরিদ্র। সাপ ধরতেন, ম্যাজিক দেখাতেন;—এ-গুলোই ছিল তাঁর জীবন-কর্ম। তিনবছর বয়সে শৈলজানন্দ মাতৃহীন; অথচ পিতা দ্বিতীয় দারপরিগ্রহ করেছিলেন। শিশু-মনের সে নিঃসীম শূন্যতাবোধের প্রগাঢ় ছাপ পড়েছে তাঁর অনেক গল্প-উপন্যাসে। শৈশব-দুঃখের সে অল্পভব এক অনপন্যে পরিণামহীন সেন্টিমেন্ট-এর আকার ধরে ফিরেছে শিল্পীর অন্তর-গভীরে। কৈশোর এবং সন্ত-উদ্ভিত যৌবন-লগ্নের প্রথম পর্যায় পর্যন্ত রানীগঞ্জের কল্যাণ-খনি অঞ্চলে মাতামহের সংসারে দিন কেটেছিল; নজরুল ইসলামের সঙ্গে সেই কৈশোর-দিন থেকেই অভিন্ন-হৃদয় বন্ধুতা। তখন নজরুল লিখতেন গল্প আর শৈলজানন্দ কবিতা। সে-এক পৃথক ইতিহাস! তারপর নজরুল চলে গেলেন যুদ্ধের সৈনিক হয়ে। শৈলজানন্দ পেছন দ্বার দিয়ে মুক্তি পেয়ে বেরিয়ে এলেন রায়বাহাদুর মাতামহের দৌলতে। কিন্তু সেই প্রাসাদবাসও শিল্পীর পক্ষে স্থিতিস্থায়ী হতে পারেনি। ‘বাঁশরী’ পত্রিকায় গল্প লিখেছিলেন ‘আত্মঘাতীর ডায়েরী’ নাম দিয়ে;—মাতামহ বৃদ্ধলেন না যে, গল্প কখনো আত্মকথা হতে পারে না। অতএব প্রাসাদচূড়া থেকে পথের ধূলায় নামতে হল—রানীগঞ্জের ধনিগৃহ থেকে কলকাতার মেস্-এ।^২ ভাঙা বাড়ি আর ভাঙা সিঁড়ির নড়বড়ে আশ্রয়ে ঠোঙার ভেতর বারোভাজার মত গায়ে গায়ে জড়িয়ে আছে ‘ধ্বংস পথের যাত্রী’ যত। ‘ধ্বংস পথের যাত্রী এরা’ গল্পে (১৩৩১ সাল, কার্তিক সংখ্যা, ‘প্রবাসী’-তে প্রথম প্রকাশিত) নিজের সেই মেস্-জীবনের ‘শব-সাধনার’ ইতিহাসই শিল্পী লিপিবদ্ধ করেছেন, অচিন্ত্য সেনগুপ্তের এই ইঙ্গিত অনস্বীকার্য।^৩—“পথটায় যেমন কাদা, তেমনি দুর্গন্ধ।” সেই পথের সীমা হারিয়েছে গিয়ে “একটা বহু পুরাতন ইঁট-বাহির-করা ভাঙা বাড়ির

১। অ.—ডঃ যুক্তহার সেন—‘বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস’—৪র্থ খণ্ড।

২। অ. জ্যোতিপ্রকাশ বসু (সঃ)—‘গল্পলেখার গল্প’।

৩। অ. অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্ত—‘কলোদ্ভব’।

উঠানে”।...“পূর্ব পশ্চিমে লম্বালম্বি একটা দোতলা বাড়ি, সমুখে কাঠের রেলিং দেওয়া বারান্দা, তাও আবার রেলিং স্থানে স্থানে ঝুলিয়া পড়িয়াছে,—আবার কোথাও বা আশ্রু আছে; কুলি-ধাওড়ার মত উপর-নীচে সরাসরি অনেকগুলি অন্ধকার ঘর। সমুখে একটুখানি উঠান বাদ দিয়া তাহারই সমসামান্তরালে ঘরের আর একটা সারি চলিয়া গেছে কিন্তু তাহার আর দোতলা নাই,—ঘরের ভাঙা বারান্দা হইতে এ-পারের ছাতে আসিবার জন্ত মাঝে মাঝে সেতু প্রস্তুত করিয়া দেওয়া হইয়াছে। উঠানের মাঝে দুইটা জলের কল,—এ-ধারে একটা আর ওই ওধারে একটা। কিন্তু কল দুইটার চারিদিকে হিন্দুস্থানী, খোঁট্টা, ভাটিয়া, উড়িয়া, বাঙালি, নানাজাতীয় বিস্তর পুরুষ রমণী, লোটা টব বালতি ইত্যাদি লইয়া আপন আপন ভাষায় চোঁচামেচি করিয়া যেন হাট বসাইয়া দিয়াছে।” “—এরই চারিদিকে কামরায় কামরায় কোথাও বা শ্রাকরার ঠকঠকানি শুকু হইয়াছে, কোথাও বা কামারশালার হাঁপর চলিতেছে,—একটা লোক লালরঙের একটা গরম লোহা সঁড়াসি দিয়া চাপিয়া ধরিয়াছে, দুইদিক হইতে দুইজন তাহার উপর লোহার হাতুড়ি মারিয়া আগুনের ফিন্‌কি উড়াইতেছে। কোনো ঘরে বা ধোপার ইস্ত্রী চলিতেছে, আর তাহারই একটু দূরে একটা বন্ধ ঘরের দরজার গায়ে ভাঙা টিনের উপর চা-খড়ি দিয়া লেখা রহিয়াছে—স্টালড্রাক, বুটজুতা, চটজুতা, স্লটকেস। মিস্ত্রী—সুখনলাল রুইদাস।..... চলাচলের স্রবিধার জন্ত জল ছপছপে উঠানটার উপর সারি দিয়া ইঁট পাতিয়া দেওয়া হইয়াছিল, সেই একটা ভাঙা ইঁটের উপর অতি কষ্টে দুইটা পা রাখিয়া একজন প্রোচ বাঙালী ভদ্রলোক, ঘটি হাতে করিয়া জল লইবার জন্ত কলতলার জনতার একপাশে উদ্‌গ্রীব হইয়া দাঁড়াইয়াছিলেন। চেহারা অত্যন্ত কদাকার,—পেটটা যেমন মোটা, গলাটা আবার তেমনি সরু, মাথার উপর প্রকাণ্ড একটা টাক, চোখ দুইটা নিতান্ত ছোট, নাকের নীচে বিড়ালের মত খাড়া হইয়া যে কয়েকটি গোঁফ উঠিয়াছে, দূর হইতে অনায়াসে সেগুলি গনিতে পারা যায়।”

ইনিই প্রখ্যাত ইম্পিরিয়াল হোষ্টেলের স্মরণীয় অধিকারী,—কালীঘাটের সেই পুষ্টিগন্ধময় অন্ধগলিতে যার আশ্রয়-আশুকুল্যে জড় হইয়েছিল ভদ্রতার জীর্ণ খোলসধারী ধ্বংসপথের যাত্রীরা সব।

ফল কথা, শৈলজ্ঞানেন্দ্রের জীবন-অভিজ্ঞতা ত্রিপথগা,—কয়লা খনির আদিম জীবনরূপ,—মহানগরীর জৌলস ও উজ্জলতার অন্তরালে শিল্প-শহরের স্বাভাবিক ক্ষুধা আর লালসা, আর একদিকে বাংলার গ্রামীণ জীবনের রাঢ়পল্লীর শান্ত, স্নিগ্ধ, ক্ষয়িষ্ণু রূপ। এই প্রসঙ্গে স্মরণ করতে হয়, উচ্চবিত্ত অভিজাত আত্মীয় সমাজে অপেক্ষাকৃত

অস্বীকৃত, নিশ্চিহ্ন পিতার প্রতি মমতার সঙ্গে পিতৃ-ভূমির পরিমণ্ডলের প্রতিও শৈলজানন্দের চিত্তবৃত্তি আন্তরিকতার আকর্ষণে বাঁধা পড়েছিল। বৈবাহিক সূত্রেও বীরভূমের পল্লীজীবনের সঙ্গে সম্পাদিত হয় নূতন ঘনিষ্ঠতা। আর শৈলজানন্দের গল্প-সাহিত্যে তাঁর এই বিচিত্র অভিজ্ঞতারই স্বভাব-পরিণতি। আত্মপ্রতিষ্ঠা অথবা আত্মভাবনার অতিশয় প্রতিকলনের প্রয়াস তাতে মুকপ্রায়,—তবু চেনাজীবনের নিজীব প্রতিরূপ—তথা বাস্তবের নিহক ফটোগ্রাফ নয় ঐ-সব গল্প; বস্তুর ভেতরেও যে প্রাণ রয়েছে,—ক্ষণে ক্ষণে তার নিহৃত রূপটি খুঁজে পেয়েছেন গল্প-শিল্পী শৈলজানন্দ, এখানেই তাঁর অতুলনীয়তা;—এখানেই তাঁর নূতনত্বের যথার্থ চমক!

কয়লাকুঠির জগতেই আবার ফিরে যাওয়া যেতে পারে;—শৈলজানন্দের যা প্রাথমিক গল্প-বিষয়। প্রথম বর্ষ প্রথম সংখ্যা থেকেই ‘কল্লোল’ পত্রিকার গল্প-লেখক তিনি। ঐ বছরের দ্বিতীয় সংখ্যায় প্রকাশিত গল্পের নাম ‘নারীর মন’ :—বাসন্তী পূজার দিন আকাশ-বাতাস বসন্ত মদিরতায় বিবশ;—এমন দিনে খুন চেপেছে ভুলির মাথায়;—পীক মাঝির বউ ভুলির। একজনকে খুন করবেই সে আজ,—হয় স্বামীকে, নয় টুরনীকে। ভুলির ছোট বোন টুরনী। পীক না হয় পুরুষ মানুষ, কিন্তু টুরনী! চারদিকে অত যে কানাকানি, অত লোক-গুঞ্জন, কিছুই বোঝে না সেও? দূর গ্রামের বাসন্তী পূজার মেলায় গেছে দুজনে মিলে সেই কখন ভোরে। সারাদিন ভুলি রেঁধেছে ঘরে বসে,—ক্ষিদেয় পেট মোচড়াচ্ছে তার, তবু দুজনের কারোরই ঘরে ফেরার চাড নেই, রাত হয়েছে কত!

খুন চেপেছে ভুলির। হস্তে হয়ে বাসন্তী জ্যোৎস্না-প্রাবিত মাঠের মাঝ দিয়ে ছুটে চলে সে। চারদিকে আলোয় আলোকময় হয়ে উঠেছে আনন্দমুখর জনতার মেলা। কোথাও কবিগান, কোথাও যাত্রা, দোকান-পাট, কেনা-বেচা, সংগীত, উল্লাস, উদ্‌মাতার অবধি নেই। শীতের রাতে উৎকণ্ঠিত দৃষ্টিতে খুঁজে ফেরে ভুলি ছুটি মানুষকে। অবশেষে যাত্রার আসরে গিয়ে খুঁজে পায়,—আসরের মাঝখানে একান্ত ঘনিষ্ঠ হয়ে বসেছে দুজনে,—তন্ময় হয়ে দেখছে অভিনয়,—আরও তলতল হয়েছে বৃষ্টি পরস্পরের কবোঞ্চ স্পর্শে। দীর্ঘদিক জ্ঞান হারিয়ে বসে ভুলি, কি-করে যে অত লোকের ভিড়ে পথ করে ছুটে যায় ওদের কাছে, সে নিজেও জানে না। চুপি চুপি টুরনীর মাথায় হাত রাখে,—ইঙ্গিত করে তাকে বেরিয়ে আসতে। ছই বোন বাইরে আসে। ভুলির মাথায় আগুন জ্বলেছে তখন—বাইরে এসেই বোনের গায়ে এলোপাখারি প্রহার চালাতে থাকে। দু-জনের কেউ-ই খেয়াল করে নি, চমকে উঠতে হয় তখনই পীকমাঝি যখন প্রহারবতী ভুলির চুলের মুঠি ধরে লাথি মারে সবলে। সকলের সামনে বন্ধা, প্রেম-

বক্ষিতা নারীর চরম অপমান-স্বাধীন অমৃতবের মুক আর্তিতে সাঁওতাল রমণীর আদিম ভাষাতেও কালজয়ী আশ্চর্য জীবন্তরূপ দিয়েছেন শিল্পী,—“ভুলি ধীরে ধীরে টুন্নীর হাত ছাড়িয়া দিয়া পীরুর নিকটে সরিয়া আসিয়া বেদনার্ত কণ্ঠে কহিল,—‘লে কত মারতে পারিস মার খালভরা!...মেরে মরাই দে কেনে, খালাস পাই তা হোলে!’”

—উন্নত অন্ধ আক্রোশে ফিরে আসে ভুলি কুলি ধাওড়ায়—নির্জন নিস্তরু চারিদিক,—উৎসবের রাতে সাঁওতাল নরনারী সবাই বেরিয়ে গেছে মন্দির আনন্দ উল্লাসে। কেবল একটি ঘরে তখনো আলো জ্বলে,—ভুলি জানে, ভোলা বেরোয় নি কোথাও।

প্রথম বয়সে ভুলির বিবাহ-সম্বন্ধ হয়েছিল ঐ ভোলার সঙ্গেই। কিন্তু সে সম্বন্ধ ভেঙে যায়,—উদ্ধাম যৌবনের আকুল আগ্রহ নিয়ে পীরুর দুর্দান্ত পৌরুষকে বরণ করেছিল ভুলি নিজেই। সেদিন অনেকেরই লোভাতুর কামনার ধন ছিল ভুলি,—আজও সে কামনার উত্তাপ মুছে যায় নি ভোলার রক্ত থেকে। আজও সে অবিবাহিত। ভুলি জানে, সুধীর অবসন্ন সে প্রতীক্ষার গোপন ইতিহাস।

নিস্তরু ধাওড়ায় ফিরে জ্যোৎস্নালোকিত বসন্ত আলোর দিকে তাকিয়ে মত্ত হয়ে ওঠে পরাভূত ভুলির জিগীষা—“পীরুকে তুই গায়ের জোরে হারাতে পারিস ভোলা?” ভোলার ঘরে ঢুকে তাকে উত্তেজিত করে ভুলি;—প্রতিশ্রুতি দেয় পীরুকে পরাস্ত করতে পারলে ভোলাকে সে ‘শাঙা’ করবে।

পরদিন পীরু টুন্নী কেউ ঘরে ফেরে নি,—ভোরবেলা পীরু সোজা গিয়ে উপস্থিত হয়েছিল কয়লা খাদে। তারপরে সারাদিনের ক্রান্ত দেহমন নিয়ে আচ্ছন্ন মত ঘরে ফিরছিল পীরুমাঝি;—পেছন থেকে এসে প্রচণ্ড আঘাত হানে ভোলা। দেখতে দেখতে দ্বন্দ্ব-যুদ্ধ জমে ওঠে; উৎকণ্ঠিত বক্ষের উত্তাল কম্পন আর উত্তেজনা নিয়ে অনেক আগেই ভুলি এসে দাঁড়িয়েছিল অদূরে বাতাবি গাছের আড়ালে! মুহূর্তে পীরু ভোলাকে পরাজিত দলিত করে ফেলে দেয় মাটিতে, আঘাতে আঘাতে সর্বাঙ্গ তার ক্ষীত জর্জরিত। আহ্লাদের আবেগে উল্লসিত হয়ে ওঠে ভুলি;—“ভুলি জানিত, ভোলা হয়ত—হয়ত কেন, নিশ্চয়ই পরাস্ত হইবে, তথাপি তাহার এ আগ্রহ কেন হইল কে জানে? পীরুর ক্ষীত বক্ষ এবং স্ত্রীগোল শরীর রাগে আরও ফুলিয়া উঠিয়াছে দেখিয়া ভুলির মনে আনন্দ হইতেছিল। আজ যদি তাহার স্বামীর সহিত ভুলির মনের সম্ভাব থাকিত, তাহা হইলে সে হয়ত তাহার বিজ্ঞতা স্বামীর গলা জড়াইয়া সহস্র চুষনে তাহাকে অন্তরের অভিন্নমন জানাইত।”—আশ্চর্য নারীর মন!

কিন্তু সে ত হবার উপায় নেই। তাই আর ভুলি অপেক্ষা করে না সেখানে, মাঠের মাঝ দিয়ে এগিয়ে চলে স্টেশনের পথে। ভোলা তাকে লক্ষ্য করেছিল, পিছু পিছু এগিয়ে আসে ভোলা। ভুলি তাকে ফিরে যেতে বলে,—একান্ত অত্যাচার করে টুরনীকে যেন আটকে রাখে,—স্টেশনে আসতে না দেয়।

আসাম যাবার গাড়ি তখন এলো বলে; অস্থির চাঞ্চল্যে টুরনীকে খুঁজে ফিরছে আড়কাঠি। ভুলি এসে সামনে দাঁড়ায়—টুরনীর বদলে সেই যাবে আসামযাত্রী কুলিদলের সঙ্গে। কিন্তু সে কি করে হয়! টুরনী যে আগাম নিয়েছে ২৫ টাকা আড়কাঠির কাছে; তার কি হবে? ভুলিকে ত আবার টাকা দিতে হবে! কিন্তু ভুলি টাকা চায় না; টুরনী যে টাকা নিয়েছে, তার বদলেই যাবে সে। অতএব আড়কাঠি হাঁপ ছেড়ে বাচে।

অবশেষে “ট্রেন থানা আসিয়া দাঁড়াইল। ভুলির মনে হইতেছিল, কতক্ষণে সে ট্রেনে চড়িয়া চলিয়া যাইবে। সে আর অপেক্ষা করিতে পারিল না, সকলের আগে ট্রেনে গিয়া বসিল।

ট্রেন ছাড়িয়া দিল। ভুলির চোখ দুইটা এতক্ষণে ছল ছল করিয়া আসিল। দূরের পলাশবনের ভিতর দিয়া টুরনী ছুটিতে ছুটিতে স্টেশনের দিকে আসিতেছিল। ভগিনীকে একবার প্রাণ ভরিয়া দেখিয়া লইয়া ভুলি জানালার পাশে সরিয়া বসিল।

ভুলির চোখে জল দেখিয়া একটা সাঁওতালের মেয়ে বলিল,—কাঁদছিস্ কেনে ?

ভুলি চোখের জল মুছিয়া ঈষৎ হাসিয়া বলিল,—দুঃখ কঁাদবো কেনে লো ?”

গল্প শেষ হয়েছে এখানে,—কিন্তু তার অন্তরালে অশেষের ব্যঞ্জন স্বয়ম্প্রকাশ না হলেও একেবারে হৃৎসঙ্কেত হয়ে নেই। এই প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের ‘দুইবোন’-এর কাহিনী স্মরণ করতে বাধ্য নেই;—যদিও শিক্ষা, আভিজাত্য ও অনির্বচনীয় স্পর্শকাতরতায় ‘দুইবোন’, ‘নারীর মন’-এর স্থল আদিমতা-পীড়িত জীবন-প্রচ্ছদ থেকে অসংখ্য যোজন দূরবর্তী—সু-উচ্চ আকাশচারী এক স্বপ্ন। একথাও স্মরণীয় যে, দুটি গল্পের মধ্যে ‘নারীর মন’ই অগ্রজাত (জ্যৈষ্ঠ, ১৩৩০),—‘দুইবোন’-এর ক্রম-প্রকাশ ‘বিচিত্রা’ পত্রিকায় শুরু হয় ১৩৩৯ অগ্রহায়ণ সংখ্যা থেকে। শমিলার অমূল্যভূতির প্রাঞ্জলতা অশিক্ষাপীড়িত অজ্ঞান কুলিকামিন্-এর মধ্যে অকল্পনীয়;—তবু সারাদিনের ব্যর্থ প্রতীক্ষার শেষে ভুলি যখন কয়েক জোশ হেঁটে গিয়ে স্বামীর কাছে লাথি খেয়ে ফিরে এল,—তারপরে সকল আদিম উত্তেজনার অন্ধ ক্ষোভ থেমে গেলে যে অমূল্য অপরিহার্য অবসাদ আফিডু-এর নেশার মত তার সমস্ত চেতনাকে অর্ধ আচ্ছন্ন করেছিল নিশ্চয়ই, তার মূলগত অমূল্যভূতিকে তরঙ্গিত করতে পারলে

ভুলিও নিশ্চয় বলত—“সংসারটা বড়ো জটিল। যা মনে করি তা হয় না, যার জন্তে প্রাণপণ করি তা যায় ফেঁসে।”—ঠিক এই সত্যকেই চরম দুঃখে আবিষ্কার করেছিল শর্মিলা।

আবার অন্ধ বোবা যে বেদনায় আসামের চা বাগানের পথে আড়কাঠির কড়ি-কাঠি নিজেকে স্বেচ্ছা-সমর্পণ করেছিল ভুলি,—তার ভেতরকার অশ্রুট অহুভবকে ভাষায় উচ্চারণ করতে পারলে শর্মিলার উপলব্ধির প্রতিধ্বনি হতে পারত, “আমি চলে গেলে ক্ষতি হবে। কিন্তু ও চলে গেলে সব শূন্য হবে।”

রবীন্দ্র-ভাবনার অতুলনীয় মনোবিকলন, তথা অতিসূক্ষ্ম মনোসন্ধান শৈলজানন্দের ক্ষেত্রে একেবারেই অপ্রত্যাশিত। ভুলি এবং টুন্নীর একজনকে ‘মায়ের’ জাত আর একজনকে ‘প্রিয়ার’ জাতের প্রতিনিধি বলে চিহ্নিত করার উপায় নেই,—সে চেষ্টাও হাশ্বকর পরিমাণে নিরর্থক। ভুলির নিঃসন্তান জীবনের উন্নতি আর আদিম পোকুষের যৌবন-ক্ষুধার মূলে পীড়ার মনোভাব,—এবং সেই সূত্রে ভুলি-টুন্নীর আপেক্ষিক ভূমিকার তাৎপর্য ব্যাখ্যা করা যেতে পারে। কিন্তু শৈলজানন্দের পক্ষে তাও অবাস্তব। নিজের রচিত গল্পের নির্বাক সাক্ষী তিনি,—তাঁর চরিত্রগুলো যা বলে, যা করে,—যে পথে চলে, তার বেশি শিল্পীর নিজের পৃথক কিছু বলবার নেই। বুদ্ধদেব বহু বলেছেন, শৈলজানন্দের গল্পই নিজের কথা প্রকাশ করে এমন কি শিল্পীর কথাও।^{১০} এদিক থেকে কোনো সূচিস্থিত সূচিহিত অভিনব বাকশৈলীও লেখক উপস্থিত করেন নি। প্রকরণের দিক থেকে অনেক গল্পই সহজ সৃষ্টি। নিরেট অভিজ্ঞতাকে প্রগাঢ় অন্তর্দৃষ্টির আলোকে প্রতিফলিত করে সহজাত সংস্কারের শক্তিতেই তাকে এগিয়ে নিয়ে গেছেন শৈলজানন্দ। বস্তুত ঐ যুগ-দুর্লভ অন্তর্দৃষ্টিই তাঁর স্বজন-সাফল্যের প্রায় একমাত্র মুখ্যকথা। কয়লাখনির গল্প-বিষয়ে স্থূল অভিজ্ঞতার অনন্ত নূতনতা রয়েছে,—তার চমক এবং মাদকতাও কম নয়। কিন্তু ‘নারীর মন’-এর মত গল্পে স্বাদের স্বাতন্ত্র্য আসলে স্থূল জীবনের অব্যবহিত পটভূমিতে চিরন্তনকে আবিষ্কার করতে পারার আশ্চর্য সিদ্ধিতে। ভুলির মধ্যে শিল্পী সত্যই চিরন্তনী ‘নারীর মন’কে খুঁজে পেয়েছেন,—যার স্বধ-দুঃখ আনন্দ-বেদনার অপার রহস্য “দেবা ন জানন্তি কুতো মনুষ্যাঃ”।—অথচ সে রহস্য অপার-পাথর দেশ-কালের নানা পাত্রে বিচিত্ররূপী হলেও মূলের গভীরে এক অভিন্ন অহুভবের ঐক্যসূত্রে গাঁথা। তাই নিজের দেশ-কাল-সমাজের পটভূমিতে একান্ত পরিচ্ছিন্ন সীমিত থেকেও কয়লাখনির কুলিকামিন ভুলির অন্তর্ব্যথিত আত্মদান শর্মিলার বেদনামুভবের

মাধ্যমে সর্বজনীন। বস্তুত একান্ত পরিমণ্ডলে গণ্ডিবদ্ধ থেকেও নির্বিশেষ জীবন-সত্যকে খুঁজে পাওয়ার আয়াসহীন সহজ সার্থকতা ছাড়া শৈলজানন্দের গল্পের বিষয়, প্রকরণ, অথবা বিস্তারিত আর কোনো পৃথক বৈশিষ্ট্যের চিহ্ন স্বয়ংস্ফূট নয়! অর্থাৎ বিষয় অনেক ক্ষেত্রেই অ-ভূতপূর্ব হলেও কোথাও তা আতিশয়াপূর্ণ বা চমকপ্রদ নয়; প্রায় সর্বত্রই অন্তর্নিহিত মানবিক চেতনার মধ্যে লীন হয়ে সম্পূর্ণ জীবনায়নের এক অনতিস্ফূট সৌরভে ভরে উঠেছে। তাই শৈলজানন্দের গল্পের বিষয়বস্তু তুলি, টুয়নী, বা পীকু মাঝি নয়,—‘নারীর মন’; অথবা পরী, টুরা, দুজনের বদলে ‘মা’,—কিংবা ঐরকমেরই আর কোনো কিছু।

‘মা’ গল্পটি প্রকাশিত হয়েছিল ‘কল্লোল’ পত্রিকার প্রথম খণ্ড, প্রথম সংখ্যাতেই। সেই কয়লাখনিরই গল্প,—এবার একেবারে গহবরের অতলে! লামার ছেলে টুরা, আর দুখনের ভাইঝি পরী; যোবনের উত্তাল আকর্ষণে উভয়ে উভয়ের কাছে ঘনিষ্ঠ হয়ে আসে। টুরা বিবাহ করতে চায় পরীকে, লামারও আকুণ্ঠ সম্মতি রয়েছে তাতে। কিন্তু দুখনের তাতে প্রবল আপত্তি;—পরীকে সে ব্যাকুল আগ্রহে প্রতিজ্ঞাবদ্ধ করে,—কোনোদিনও বিবাহ করবে না সে, কাউকে নয়।

—অসহ যন্ত্রণায় বিষধর সপের মত ফুঁসতে থাকে দুখন,—এক ভাই, দুই ছেলে আর এক মেয়ে নিয়ে স্নেহের সংসার ছিল তার। কিন্তু ঐ একটি মাত্র মেয়ে বিষ খেয়ে মরেছে,—জামাই ছিল দুশ্চরিত্র; এ জালা কি জীবনে ভোলবার? বাপের বাড়ি গেছে দুখন তাই লালন করেছে পিতৃহীনা পরীকে;—কিন্তু বিবাহের বিরুদ্ধে তার অসহ আক্রোশ! জ্যেষ্ঠতাতের আত্মার আকাঙ্ক্ষাকে প্রতিরোধ করবার ক্ষমতা নেই পরীর; অন্তরের সকল দৃঢ়তা নিয়েই বিবাহের ইচ্ছাকে সে উৎপাটিত করেছে মনের মূল থেকে।

পুরুষের উদ্দাম আকাঙ্ক্ষা নিয়ে টুরা পাগল হয়ে ফেরে পরীর চারপাশে; কিন্তু বাস্তব জবাব আর মেলে না কিছুতেই। অল্প অনেক দিনের মত সেদিনও পরী খাদে নেমে গিয়েছিল কাজের ‘ঘণ্টা’ বাজতেই। কিন্তু “ঘণ্টাখানেক কাজ করিবার পর পাশের অন্ধকার হুড়ঙ্গের মধ্য হইতে কে যেন তাহার কাপড় ধরিয়া টানিল, পরী চমকিয়া দৌঁখিল, অন্ধকারের মধ্যে টুরা দাঁড়াইয়া আছে। বলিল,—ও, সেই কথা?

টুরা কাপড় ধরিয়া হিড় হিড় করিয়া টানিয়া তাহাকে সেই অন্ধকার গলি রাস্তার মধ্যে আনিয়া বলিল,—হঁ, সেই কথা বল্‌বি আয়।।.....আয়, জলদি আয়।

টুরার কণ্ঠস্বরে যেন কত মিনতিকাতর আগ্রহের ব্যাকুলতা।

পরী কোন কথা না বলিয়া তাহার সঙ্গে ধীরে ধীরে চলিল। কয়েকটা সন্ধ্যা

অন্ধকার গলি রাস্তা পার হইয়া তাহারা খাদের ভিতর অনেক দূরে আসিয়া পড়িল।

কাহারও মুখে কোন সাড়াশব্দ নাই।

টুরা আগে আগে চলিতেছিল। পরী সন্দেহ-দোড়ল বন্ধের আলোড়ন ধীরে চাপিয়া তাহার পশ্চাতে।

একটা সূড়ঙ্গের মধ্যে টুরা হঠাৎ থামিয়া গেল। চারিদিকে গাঢ় অন্ধকার। পরী বলিল, না টুরা আমি বিয়া করব নাই।

টুরা কোন কথা না বলিয়া পরীর হাতখানি চাপিয়া ধরিল। কি একটা কথাও বলিতে যাইতেছিল কিন্তু পারিল না। শুধু অন্ধকারের মধ্যে ব্যাকুল দৃষ্টি জল জল করিতে লাগিল।

এই নিভৃত নির্জন অন্ধকার সূড়ঙ্গের মধ্যে তাহারা দুইজন। নিখাসের শব্দ এমন কি বন্ধের প্রতি স্পন্দনটিও শোনা যায়! টুরার হস্তস্পর্শে পরীর সর্বাঙ্গ যেন কিসের উন্মাদনায় শিহরিয়া উঠিতেছিল! পরী জোর করিয়া একবার তাহার হাতখানি ছাড়াইবার চেষ্টা করিল কিন্তু পারিল না। আর একবার চেষ্টা করিল, সেবারেও মনে হইল শরীরের সমস্ত শক্তি যেন হারাইয়া ফেলিয়াছে। পায়ের নখ হইতে মাথার চুল পর্যন্ত রিমঝিম করিতে লাগিল।”

দিন যায়,—দিনে দিনে বছর প্রায় ঘুরে আসে। দুঃখের আকাশ যেন ভেঙে পড়ে পরীর মাথায়। অসহ্য দুঃখের সে অন্ধকারে দুখনও বিদায় নিয়েছে,—নিঃসঙ্গ একক জীবনে শরীরের ভারও নুতন করে দুর্বল হয়ে ওঠে,—মনের দিক থেকেও। আত্মহত্যা করতে,—টুরাকে খুন করতে ইচ্ছে করে তার। তবু স্বামিঘের দাবি নিয়ে আসে টুরা বারে বারে,—পরী তাকে গলাগালি করে, নয়ত নিজে পালিয়ে যায়। সেদিন লামা নিজে এসেছিল তাকে ঘরে ডেকে নিতে; তাকেও তাড়িয়ে দিয়েছে পরী। তারপর নিজে ছুটে গিয়েছিল খাদের আগুনে ঝাঁপ দিয়ে আত্মহত্যা করতে। কিন্তু ধোঁয়ার মধ্যে প্রবেশ করতে শরীর যখন বলসে উঠল তখন, “তাহারই গর্ভে একটি অজ্ঞাত শিশুর নিকলঙ্ক কচি মুখের কথা মনে হইতেই কে যেন তাহাকে সেই আসন্ন মৃত্যু হইতে ফিরাইয়া আনিয়া। পরী প্রাণপণে ছুটিয়া সেখান হইতে বাহির হইয়া আসিয়া দূরে মরীহত হইয়া পড়িয়া গেল।”

আকাশ ভরে কালো মেঘ তখন জমাট বেধে উঠেছে;—পরীর অসহ্য যন্ত্রণাকাতর দেহের ওপর দিয়ে ক্রমে কয়েক পশলা বৃষ্টি বয়ে পড়ে। শরীরের বাইরে এবং ভেতরে অগ্নিদাহের জ্বালাই সর্ব কোণে, নবজন্মানের অন্তঃসীতাও তখন সমগ্র চেতনায় ব্যাপ্ত

হয়ে পড়েছে। ক্রমশ রুটির দ্বারা ক্ষীণ স্তর হয়ে পড়ে,—আকাশ তখনো ধুমধামে, আমবাগানের গাছের তলায় যেখানে পড়েছিল পরী, সেখানেই বেদনামুক্তি ঘটে তার,—নবজাতকের স্পন্দিত ক্রন্দনে।

“শিশুর জন্মকণের পরেই সূর্যোদয় হইল দেখিয়া তাহার মনে হইতেছিল একটু আলোর প্রতীক্ষা না করিয়াই যে চলিয়া গিয়াছিল, আজ সে-ই বুঝি আবার ফিরিয়া আসিল। শিশুর মৃতিতে আজ তাহার জ্যেষ্ঠতাত দুখনই নিশ্চয় ফিরিয়া জন্মিয়াছে!

“একটা মাহুষের ছায়া লক্ষ্য করিয়া পরী পশ্চাৎ ফিরিয়া তাকাইতেই দেখিল, সতর্ক পদবিক্ষেপে টুরা কখন আসিয়া দাঁড়াইয়াছে, সে তাহা বুঝিতেই পারে নাই।

“বিত্রোহিনী নারীর চক্ষে আজ জননীর শান্ত-কোমল দৃষ্টি দেখিয়া টুরার কথা বলিবার সাহস হইল, বলিল—ইখানে কেনে পরী, আম ঘরকে আর।

“পরী কোন কথা না বলিয়া ছেলেটাকে দুই হাত ধরিয়া অতি সাবধানে বুকে তুলিয়া লইয়া ধীরে ধীরে টুরার পশ্চাতে কুটিরে আসিয়া প্রবেশ করিল।”

গল্পের শেষ এখানেই। কিন্তু তার সর্বদ্ব-ব্যাপী স্বাদ-বৈশিষ্ট্য শিল্পীর স্বভাব-বর্ণনার মধ্যে একান্ত-বদ্ধ হয়ে থাকলেও বিশেষ অবধান দাবি করে। সাঁওতাল জীবনের আদিম নয়তা, অসামাজিক মিলনের স্থলতা, উদ্দাম বাসনা আর বিক্ষুব্ধ আক্রোশের ক্লান্তাঙ্ক ঋজু প্রকাশমানতা,—সব কিছু মিলে গল্পটিকে যেন এক এপিক কাঠিন্ত আর নিটোলতা দান করেছে। এই প্রসঙ্গে কয়লা-খনির অন্ধ গহবরে টুরা-পরীর শারীর সম্মিলনের চিত্রও লক্ষ্য করতে বাধ্য নেই;—বুদ্ধদেব বহুর ‘এমিলির প্রেম’ অথবা অচিন্ত্য সেনগুপ্তর ‘বেদে’-গল্পাবলীর সঙ্গে তুলনা করলেই দেখব,—পূর্বোক্ত গল্পসমূহের একমুখী প্রথমতা শৈলজ্ঞানন্দের রচনায় সাঁওতাল জীবন-চিত্র বর্ণনার অথও মহাকাব্যিক পরিবেশে আপন স্বাতন্ত্র্য হারিয়ে এক সামগ্রিক লাভ করেছে,—যার ফলে যৌন ভাবনার ‘হীরার ধার’টুকু ক্ষয়ে গেছে তার মূল থেকে। গল্পের শেষে অহঙ্কৃষিত দৃঢ় পদক্ষেপে চিরন্তনী জননীর অভিযাজ্ঞিক কালো পাথরে খোদাই-করা আদিম স্থাপত্যমূর্তির কাঠিন্ত আর উদাত্ততা নিয়েই যেন আত্মপ্রকাশ করেছে। জীবনদৃষ্টির এই স্মকঠিন সামগ্রিকতা বাংলা ছোটগল্পের স্বভাব-শিল্পায়নে শৈলজ্ঞানন্দের অভিনব দান।

কিন্তু দৃষ্টির এই প্রগাঢ়তা সৃষ্টির স্বতন্ত্র্যতির মধ্যে স্বচ্ছ-বাহিত বুঝি নয়। তাই মনে হয়, প্রাথমিক বিশ্বয়-লয়ের সীমা পেরিয়ে গল্প-শিল্পী শৈলজ্ঞানন্দের স্বীকৃতি বাঞ্ছিত দূরপ্রসার ও প্রতিষ্ঠা যেন সর্বাংশে আয়ত্ত করতে পারে নি। এর একটা কারণ হয়ত গল্পের আবেগরহিত নৈর্ব্যক্তিকতা, মাঝে মাঝে যাকে ঔদাসীন্য় বলেও মনে হয়। তাছাড়া অরব্যবহিতের ধ্যানের শিল্পী ছিলেন মুখ্যত মন-চেতন,—যে অব্যবহিত সেদিন

দারিদ্র্য, হতাশা ও প্রাচুর্যহীনতার ভারে ছিল অবসন্ন খণ্ডিত। অগভীর সংকীর্ণ সীমায়তির সেই গহ্বর থেকে জীবনকে কোনো বৃহৎ, মহৎ পটভূমিতে উদ্ধার করে আনার মত কল্পনা-প্রসার অথবা কোনো স্থনিশ্চিত কাব্যসত্য, তথা নিত্যতাবোধের সঙ্গে শিল্প-চেতনার স্বাভাবিক সংযোগ প্রায় দুর্লভ ছিল। কেবল এই কারণেই নিজের ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার গণ্ডিবদ্ধ পরিধির মধ্যে উপন্যাসের বিস্তার ও বৈচিত্র্য সাধনে শৈলজ্ঞানন্দের সফলতা উল্লেখ্য পরিণতি আয়ত্ত করতে পারে নি। সীমিত জীবনের অভিজ্ঞতার পুঁজি তাঁর ছোটগল্পের আঁটসাঁট বন্ধনের মধ্যেই নিটোল হয়ে উঠেছে। এখানেই ছোটগল্প রচনার আশ্চর্য সিদ্ধির পাশে লেখকের উপন্যাস সৃষ্টির আপেক্ষিক অসাফল্যের রহস্য নিহিত রয়েছে। আবার, আগেই বলেছি, শৈলজ্ঞানন্দের গল্প-প্রকরণ একাধিক অর্থেই আদিম এপিক-শিল্পের সঙ্গে তুলনীয়। এপিক-শিল্পীর মতই গল্পকার তাঁর স্বজনভূমিতে আত্ম-প্রক্ষেপণ-কুণ্ঠ, authentic epic-এর মতই তাঁর গল্পের রূপায়ণ সহজ-সংস্কারের সৃষ্টি;—অর্থাৎ, প্রকরণের কোনো পৃথক্ ঔজ্জ্বল্য, বিস্তারের কোনো স্বতন্ত্র পারিপাট্য তাতে দুর্লভ। আর বস্তুতঃ যে দুর্লভ শক্তির বৈভবে শৈলজ্ঞানন্দের গল্প অতুলনীয় শিল্প-গুণান্বিত,—অব্যবহিতের গভীরে চিরন্তন মাহুকে প্রত্যক্ষ করার সেই ধ্যানময় অন্তর্দৃষ্টি সর্বত্রই সমান গভীর হতে পারে নি,—পারা সম্ভবও নয়। তাই সকল গল্পেই অলৌকিক অথগুতার সেই অভঙ্গ দৃঢ় রস-কাঠিন্য সমান জমাট বেঁধে নেই। ফলে নিত্যন্ত অব্যবহিত বিষয়-গৌরবে যে-সব গল্প এককালে উত্তাপ উত্তেজনার সৃষ্টি করেছিল, পরবর্তী কালে দেশ-কাল-নিরপেক্ষ নিম্নরূপ রস-প্রগাঢ়তা তাতে আর খুঁজে পাওয়া যায় নি। দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘ধ্বংসপথের যাত্রী এরা’ নামক পূর্বোক্ত গল্পের উল্লেখ করা যেতে পারে। বস্তুতঃ উনিশ শতকের ইতিহাস-খ্যাত বাঙালি-রেনেসাঁসের প্রায় একমাত্র ধারক ও পরিবাহক যে বাঙালি শিক্ষিত মধ্যবিত্ত সমাজের দীপ্ত জীবনমন্ত্র ছিল একদা ‘অনাড়ম্বর জীবনযাত্রা আর উচ্চ ভাবনা,’—সেই মহত্তম ঐতিহ্যের এক চরম কঠোর বাস্তব অবক্ষয়-চিত্র অঙ্কন করেছেন শিল্পী তাঁর নিরাবেগ তীক্ষ্ণ দৃষ্টির দাঢ্যের সঙ্গে। সেই নিটোল গল্পের শরীরে ইতিহাসের নির্মম কদম্ব তথ্য-পঞ্জী যেন এপিক-এর কাঠিন্য নিয়েই জমাট বেঁধে উঠেছে আবার। কিন্তু সার্থক সাহিত্যের সবটুকুই নীরস্ত নিরেট নয়;—তা যত সত্য সার্থক গভীর অল্পভূতির উপাদানেই গড়ে উঠুক না কেন! ফাকে ফাকে তার পথের সংকেত চাই; যে পথে, একান্ত নিভৃত-গোপনে হলেও, প্রাণের প্রত্যয়,—জীবনবোধের হৃদবেত্তা আশ্বাসন বহুতা শ্রোতের মত গলে বেয়ে অথবা চুইয়ে পড়তে পারে,—যেমন পড়ে কঠিন পাহাড়ের প্রচণ্ড পাথর স্তূপের অন্তরাল বেয়ে গোপনে নিষ্মরিগীর না-দেখা উৎস।

শৈলজ্ঞানেন্দ্রের মধ্যে জীবন-সন্দর্শনের যুগ-চূর্ণভ অঙ্গদৃষ্টি দেখা গেছে,—সমসাময়িক বাস্তবের দৈহ্য, ক্রোড ও হতাশার নির্মোক্ষ পেরিয়ে চিরন্তন মানব-সত্যের মর্মস্থলে যে দৃষ্টি দৃঢ় অবিচল। কিন্তু সে উপলব্ধির ভারে শিল্পের ব্যক্তি-আত্মা যেন এক প্রকাশহীন অন্তর্যাত্ম্য পীড়িত হয়ে আছে;—তাই শৈলজ্ঞানেন্দ্রের গল্পে জীবন জমাট বেঁধে উঠেছে, যার ভেতর থেকে কোনো স্থানান্তিত জীবন-বাণী প্রায় কখনোই দোলায়িত হয়ে ওঠে না মূহুতম কম্পনেও। তাঁর গল্প-রস বিশেষার্থে একান্ত বস্তুতলীন;—তার আবেদন নিবাত-নিষ্কম্প, দৃঢ়-কঠিন।

স্বাভাব্যময় ভাষার বাহনে সহজ অন্তরের উপলব্ধি অতটুকু প্রথর কখনোই হয় না, যাতে আত্মার বাসনাকে শ্রোতৃস্থানীর ধারায় প্রবাহিত করে দেওয়া সম্ভব। বরং প্রকাশের প্রকরণে সত্য-দর্শনের এক নিগূঢ় অমুভব কেবলই জমাট কঠিন হতে থাকে,—তাই অধোম্মীলিত পুষ্প-কোরকের নির্বাক বেদনা বহন করে প্রকাশকুণ্ঠিত শৈলজ্ঞানেন্দ্রের শিল্প-ব্যক্তিত্ব যেন নিজের বাণীহীন বাণীর বাঁধনে নিরোক্ত-নীরঞ্জ বস্তুর পথে একক পদচারণা করে ফিরছে,—মুহু-মুহুর পদবিক্ষেপে চলেছে এগিয়ে। এই অর্থেই বাংলা গল্পসাহিত্যের ইতিহাসে তিনি প্রায় নিঃসঙ্গ একক পথিক।

এঁর গল্প-সংকলন গ্রন্থগুলির মধ্যে রয়েছে—

‘অতসী’ (১৩৩২), ‘বধুবরণ’ (১৩৩৬), ‘নারীমেধ’ (১৩৩৫), ‘নারণমন্ত্র’ (১৩৩৯), ‘দিন-মজুর’ (১৩৩৯), ‘নারীজন্ম’ (১৩৪০), ‘ঠিকঠিকানা’ (‘বহুবচন’-এর নবসংস্করণ ১৩৫০), ‘অনির্বাচিত গল্প’ (১৩৬২), ‘শ্রেষ্ঠগল্প’ (১৩৬২), ‘ভালবাসার নেশা’ (১৩৬৫), ‘প্রেমের গল্প’ (১৩৬৫), ‘অপরূপা’ (‘বানভাসি’ ও ‘ঘোলা আনা’ একত্রে ১৩৬৬), ‘মনের মত গল্প’ (১৩৬৭), ‘মিতে মিতিন’ (১৩৬৭)।

তাছাড়া, ‘চাঁদ ও চকোর’, ‘সতী-অসতী’, ‘পৌষ পার্বণ’, ‘জীবন নদীর তীরে’ ইত্যাদি গ্রন্থ অধুনা বিলুপ্ত।*

২। তারালঙ্কার বন্দ্যোপাধ্যায়

সমকালীন কথা সাহিত্যের ইতিহাসে তারালঙ্কার বন্দ্যোপাধ্যায়ের (১৮৯৮-১৯৭২) আসন অত্যুচ্চ শীর্ষবর্তী। ‘কালিন্দী’, ‘গণদেবতা’, ‘পঞ্চগ্রাম’, হাঁহুলি বাকের উপকথা’ ইত্যাদি উপন্যাসে এপিকথরী রচনার এক অতুল্য ধারা প্রবর্তন করে বাংলা সাহিত্যের পাঠক সমাজে তিনি সশ্রদ্ধ বিশ্বয় উৎপাদন করেছেন; কিন্তু তা সত্ত্বেও শৈলী-সৌকর্যের বিচারে ছোটগল্পের স্বজন-ভূমিতেই বৃষ্টি তাঁর প্রতিভার

* গল্পসংকলন গ্রন্থগুলির প্রথম প্রকাশের কালানুক্রমিক তালিকা নিম্নে—

শ্রেষ্ঠ অভির্যক্তি। আর ছোটগল্পিক তারাশঙ্করের ভাব-প্রকৃতির পরিচয় নির্দেশ করে ডঃ সুকুমার সেন লিখেছেন—“তারাশঙ্করকে শৈলজানন্দের অল্পসরণকারী বলিতে পারি।” ঐতিহাসিকের এ-সিদ্ধান্ত নানা দিক থেকেই তাৎপর্যপূর্ণ। আত্মসমর্থন করে ডঃ সেন বলেছেন,—“শৈলজানন্দ কয়লা-কুঠির সাঁওতাল জীবন লইয়া সীমাবদ্ধ অঞ্চলের কাহিনী রচনার পথ প্রদর্শন করিয়াছিলেন। তারাশঙ্কর লইলেন তাঁহার দেশ দক্ষিণ-পূর্ব বীরভূমের সাধারণ লোকের জীবন—পুরাণে জমিদার ঘর হইতে মালবেদে পাড়া পর্যন্ত।”^{১১}

ছুটি সমসাময়িক শিল্পি-চেতনার মূখ্য স্বজন-উৎসের এতাদিক সত্য পরিচায়ন প্রায় অকল্পনীয়। তাহলেও নিছক তথ্যের দিক থেকে শৈলজানন্দ এবং তারাশঙ্কর দুজনের রচনাতেই পূর্বোক্ত জীবন-গতির বহির্বর্তী বিষয়বস্তুর বিস্তার ও বৈচিত্র্য বর্তমান রয়েছে। পূর্বেই লক্ষ্য করেছি,—শৈলজানন্দের গল্প-বিষয় সমসাময়িক জীবন-লোকের ত্রি-পথে সঞ্চরণ করে ফিরেছে। ততোধিক বিশ্বয়ের কথা,—শিল্পী তাঁর ‘সনিবাচিত’ গল্প-সংকলনে কয়লাকুঠি পর্যায়ের গল্প-প্রবাহকে প্রায় যেন বর্জনই করতে চেয়েছেন। আত্মগোপনের এই প্রয়াস সত্যিই রহস্যজনক। অন্য পক্ষে, উপন্যাসের স্বজন-ভূমিতে তারাশঙ্কর রাঢ়-প্রত্যন্তের সীমা পেরিয়ে নাগরিক জীবনের অল্পসরণ করেছেন কেবল বাংলা দেশের মহানগরীতেই নয়;—তাঁর ‘সপ্তপদী’-র জীবন-ধারা বৃহত্তর ভারতের সীমাস্ত পর্যন্ত প্রসৃত; নায়িকা-সন্ধানে তারাশঙ্কর এখানে আসন গ্রহণ করেছেন অ্যাংলো-ইণ্ডিয়ান সমাজের অভিনব পটভূমিতে। আরো পরবর্তী কালে শিল্পী তাঁর নূতন উপন্যাস রচনা করতে বসেছিলেন রাজধানী দিল্লীর উজ্জল পাদপ্রদীপের তলায়,—‘রিফিউজী’ পাঞ্জাবী সমাজের জীবন-কথা নিয়ে।^{১২} শুধু তাই নয়, ছোটগল্পের জগতেও তারাশঙ্করের জীবন-চিত্রণের বৈচিত্র্য কিছু কম নয়;—এমন কি শৈলজানন্দের মত কয়লাখনির প্রেক্ষিতে একাধিক অবিস্মরণীয় ছোটগল্প তিনি লিখে গেছেন।^{১৩} তাহলেও আন্তরিক স্বভাব-ধর্মের তারাশঙ্কর বস্তুত শৈলজানন্দের চেয়েও আঞ্চলিক, এবং তা সত্ত্বেও তারাশঙ্করের ছোটগল্পে বিষয়-বৈচিত্র্য এবং প্রকাশশৈলীর অভিনবতা কখনোই প্রায় স্তিমিত হয় নি;—দেখে দেখে মনে হয়,—রাঢ়-প্রত্যন্তের একান্ত সীমিত ভৌগোলিক অঞ্চল সম্পর্কে তাঁর অভিজ্ঞতার ভাণ্ডার যেন সর্বসীমারহিত,—প্রায় অন্তহীন।

১১। ডঃ সুকুমার সেন—‘বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস’ ৪র্থ খণ্ড। ১২। ‘বতিভক্ত’—‘নবকল্লোল’ (পূর্বা সংখ্যা ১০০৮ বাংলা) পত্রিকায় প্রকাশিত। ১৩। ‘ঘাসের ফুল’, ‘হলনামারী’ ইত্যাদি।

কিন্তু এই সকল কথা স্মরণ করেও স্বীকার করতেই হয়,—বাংলা ছোট-গল্পসাহিত্যের ইতিহাসে তারাশঙ্কর শৈলজানন্দের অহুসৃত পথেরই ‘অহুসরণকারী’,—এবং তা একাধিক অর্থেই। তারাশঙ্করের প্রথম সার্থক গল্প ‘রসকলি’ প্রকাশিত হয়েছিল ১৩৩৪ বাংলা সালের ফাল্গুন সংখ্যা ‘কল্লোল’ পত্রিকায়,—আর এই ‘কল্লোল’ পত্রিকার প্রথম সংখ্যা থেকেই শৈলজানন্দ ছিলেন প্রায় অবিরত লেখক। তারাশঙ্কর অবশ্য ‘রসকলি’র আগেও রসরচনামূলক কথিকা চারটি বেনামীতে লিখে প্রকাশ করেছিলেন লাভপুর থেকে নির্মলশিব বন্দ্যোপাধ্যায় সম্পাদিত ‘পূর্ণিমা’ পত্রিকায়। আর গল্প লিখেছিলেন ‘স্রোতের কুটো’।^{১৪} এই ‘পূর্ণিমা’ পত্রিকার প্রসঙ্গেই বীরভূমবাসী সেকালের প্রতিষ্ঠিত গল্পলেখক শৈলজানন্দের সঙ্গে তারাশঙ্করের প্রথম পরিচয় ঘটে। তাহলেও, ‘রসকলি’-কেই নানা উপলক্ষ্যে শিল্পী তাঁর প্রথম গল্পের মর্যাদা দিয়েছেন।^{১৫} আর এই গল্প-রচনার প্রেরণা প্রসঙ্গেই প্রেমেন্দ্র মিত্র ও শৈলজানন্দের পূর্বৈতিহ্যকে তিনি স্বীকৃতি জানিয়েছেন দ্বিধাহীন ভাষায়।—

কংগ্রেসের কাজে তারাশঙ্কর সেদিন সিউড়ীতে রাজিবাস করেছিলেন এক উকিলের বাসায়। অতিরিক্ত গরমে ঘুমের ব্যাঘাত ঘটেছিল—তার ওপর সিউড়ীর মশার ঝাঁক ছেঁড়া মশারীর ভেতর দিয়ে ঢুকে করে তুলেছিল অতিষ্ঠ। দুর্ঘোণের “এমনি অবস্থায় হঠাৎ হাতড়ে মিলল একখানা মলাট-ছেঁড়া ‘কালিকলম’ পত্রিকা।”

তারাশঙ্কর লিখেছেন,—“আলোটা বাড়িয়ে দিলাম। চোখে পড়ল অদ্ভুত নামের একটা লেখা এবং লেখকের নামটা অদ্ভুত না হলেও বিচিত্র।

‘পোনাঘাট পেরিয়ে’, লেখক শ্রীপ্রেমেন্দ্র মিত্র।

পড়ে গেলাম গল্পটি। বিচিত্র বিষয়পূর্ণ রসমাদকতায় মন মদির হয়ে গেল। মশকের গানে বা দংশনেও কোনো ব্যাঘাত ঘটতে পারল না।

ওণ্টালাম পাতা। আবার পেলাম একটি গল্প। গল্পটির নাম মনে নেই। লেখক শৈলজানন্দ মুখোপাধ্যায়।

অদ্ভুত! বীরভূমকে এমনি করে কলমের ডগায় অঙ্করে সাজিয়ে রূপ দেওয়া যায়!

...সেদিন রাতে দেখলাম ওই লেখাগুলির সঙ্গে আমার ‘স্রোতের কুটো’র ঢং-এর বেশ মিল আছে।...ইচ্ছে হল এমনি গল্প লিখব। সভ্যকারের রক্ত-মাংসের

১৪। তারাশঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়—‘আমার সাহিত্য জীবন’।

১৫। ড. ‘তারাশঙ্করের প্রিয় গল্প’ এবং তারাশঙ্করের অনিবার্ণিত গল্প—ভূমিকা।

জীবদেহে ক্লুখা আর তৃষ্ণা—তার কামনার ধারায় সঙ্গে মিশেই চলেছে। জীবন চলেছে একটি স্বভাব ধারায়। কোথাও জিতেছে, কোথাও হারছে।”^{১০}

প্রেমেন্দ্র মিত্রের ‘পোনাবাট পেরিয়ে’ গল্প প্রথম প্রকাশিত হয়েছিল ১৩৩৪ সালের জ্যৈষ্ঠ সংখ্যা ‘কালিকলম’ পত্রিকায়। ঐ একই সংখ্যায় প্রকাশিত শৈলজানন্দের গল্পের নাম ‘বেনামি বন্দর : জনি ও টনি।’ দ্বিতীয়োক্ত গল্পটিকে তারাক্ষর কেন বীরভূমের অক্ষর-সজ্জিত প্রতিমূর্তি বলে মনে করেছিলেন, সে কথা ভেবে প্রথমে বিস্মিত হতে হয়। নিঃসন্দেহে সে গল্প বাংলাদেশের অনভিজাত জীবন-পরিবেশে গঠিত জৈব স্নেহের এক জীবন্ত বাস্তব শিল্পরূপ; জনি এবং টনি নামে দুই কুকুরী ছিল গল্পের নায়িকা। তাহলেও বাংলাদেশের কোনো আঞ্চলিক জীবনের ছাপ সে গল্প-দেহে লাগে নি; বীরভূমের না-হয়ে গল্পটি চট্টগ্রামেরও হতে পারত। পরবর্তী কালে স্বয়ং শৈলজানন্দ ইঙ্গিত করেছেন,—জনি ও টনি-কথা তাঁর রানীগঞ্জ বাসকালের কৈশোর-অভিজ্ঞতার সম্পদ।^{১১} তাহলেও তারাক্ষরের উপলব্ধি অব্যর্থ নয়। শ্রদ্ধা যেমন ‘আপন মনের মাধুরী মিশায়’ বাস্তব জীবনকে শিল্প-রূপায়িত করেন,—রসিক পাঠকও তেমনি তাকে আনন্দান করেন আপনার চিন্তাবৃত্তির আচ্ছাদন, নিভৃত চিন্তা-বাসনার সুরভিতে মদির করে। তারাক্ষর কেবল রসিক সাহিত্য-পাঠক নন,—সিদ্ধকাম সৃষ্টির প্রেরণা তাঁর আত্মার অধিগত সহজ শক্তি। আর সেই স্বজনীয়ভাবে মনে-প্রাণে তিনি ‘দক্ষিণপূর্ব বীরভূমের’ আঞ্চলিক জীবন-শিল্পী। শৈলজানন্দের গল্প-দেহের মুকুরে সেদিন নিজের আত্মপ্রকৃতিকে প্রথম আবিষ্কার করতে পেরেছিলেন শ্রদ্ধা তারাক্ষর,—এ ঘটনাও উপেক্ষণীয় নয়।

আরো লক্ষ্য করতে হয়, পূর্বাবধি প্রতিষ্ঠাপন্ন হলেও, ‘কল্লোল’-‘কালিকলমে’র পৃষ্ঠাতেই শৈলজানন্দের প্রতিভা যেন অবাধ যুক্তির প্রথম আনন্দাত্তব খুঁজে পেয়েছিল। অল্পপক্ষে তারাক্ষর তাঁর স্বজন-চেতনার প্রথম উৎসাহ-আশ্রয় লাভ করেছিলেন ‘কল্লোল’-এর পৃষ্ঠায়,—তাঁর প্রথম দুটি স্মরণীয় গল্প ‘রসকলি’ আর ‘হারানো স্বপ্ন’ প্রকাশিত হয়েছিল ‘কল্লোল’-এ।^{১২} তাহলেও,—এই দুই শিল্পীর সদ্গুণতার মুখ্য উপাদান,—‘কল্লোলে’র একান্ত ঘনিষ্ঠ হয়েও অন্তঃস্বভাবে কেউ-ই তাঁরা ‘কল্লোল’-গোষ্ঠীর নন। শৈলজানন্দের চেয়েও তারাক্ষর প্রবল ও প্রথরতর পরিমাণে কল্লোলেতর। এখানেই শৈলজানন্দের স্বভাবের ধারা অহুসরণ করে তারাক্ষর স্ব-

১০। তারাক্ষর বন্দ্যোপাধ্যায়—‘আমার সাহিত্য জীবন’।

১১। ডঃ শৈলজানন্দ বন্দ্যোপাধ্যায়—‘আমার সাহিত্য’—(দেশ পত্রিকা—১৪ই পৌষ, ১৩৩৮ বাংলা)। ১২। বধাক্ষরে স্বাক্ষর ১৩৩৪ ও বৈশাখ, ১৩৩৫ সংখ্যায়।

শক্তিতে অগ্রসর হয়ে গেলেন সুতীত্র-চিহ্নিত এক নূতন পথ-রেখা অঙ্কন করে। নিজের শিল্প-কৃতি সম্বন্ধে তিনি ছিলেন নিয়ত সচেতন, কখনো কখনো হয়ত বা অতিসচেতনও। তাই ‘কল্লোল’-গোষ্ঠীর সঙ্গে নিজ শিল্প-প্রকৃতির স্বভাব-স্বাতন্ত্র্য তারান্বয়ের কর্ত্তেই ঐতিহাসিক স্পষ্টতার সঙ্গে উচ্চারিত হয়েছে।

‘কল্লোলে’ আত্মপ্রকাশ করেও তারান্বয়ের কেন ‘কল্লোলে’র হলেন না, সে সম্পর্কে ‘কল্লোলযুগ’ গ্রন্থে অচিন্ত্যকুমার লিখেছেন,—“আসলে সে বিদ্রোহের নয়, সে স্বীকৃতির সে স্বৈর্যের। উত্তাল উর্মিলতার নয়, সমতল তটভূমির কিংবা বলি, তুঙ্গ গিরিশৃঙ্গের।” সেই কথার স্ত্র ধরেই তারান্বয়ের লিখেছেন,—“বিদ্রোহ এবং বিপ্লবে প্রভেদ আছে। আমি বিদ্রোহের ছিলাম না। বর্তমানকে ভেঙেচুরে তাকে অগ্রাহ্য করে শূন্যবাদের মধ্যে জীবনকে শেষ করার কল্পনায় আমার মনের পরিভূষ্টি কোনদিন হয় নি। আমার রচনার সমাপ্তি-পদ্ধতি বিশ্লেষণ করলে এ-কথা বোধহয় স্পষ্ট ধরা পড়ে। আমার মনে ভেঙে গড়ার গভীর স্বপ্ন ছিল।”^{১১}

বিশেষভাবে ছোটগল্পের শৈলীতে তারান্বয়ের রচনা-সমাপ্তির প্রকরণ বিশ্লেষণ করা যাবে যথাযথানে। কিন্তু এখানেই স্পষ্ট অনুভব করা উচিত,—‘কল্লোল’-গোষ্ঠীর শিল্প-চিন্তা যেখানে ‘উর্মিল উত্তালতার’ প্রথর ‘স্বীকৃতি’র—তথা একান্তভাবে প্রত্যয়-ভঙ্গের অমোঘ উল্লাসে উদ্দাম হয়ে উঠেছিল,—তারান্বয়ের তখন মনে-প্রাণে বিশ্বাস করতে চেয়েছেন এক কল্যাণ-স্নিগ্ধ সত্য-সুন্দর জীবন-পরিণামে। এই পরিণাম-চিন্তন আপাতদৃষ্টিতে একেবারেই পুরাতন,—বস্তুত মানুষের সভ্যতায় এর চেয়ে প্রাচীন বৃষ্টি আর কিছু নেই। প্রথম হাঁটতে গিয়ে যে মাটিতে শিশু আছাড় পড়ে, সেই মাটিকে ধরেই সে আবার উঠে দাঁড়ায়। মানব সভ্যতার পক্ষেও বিশ্বাসের এক অবিচল বনিয়াদই যেন মাটির মায়ের সেই স্নিগ্ধ অঞ্চলখানি। আদিম মানুষ যে সহজ প্রেরণার বশে একদিন বহু বর্বরতার অন্ধ পরিমণ্ডল ছেড়ে পরিবার-জীবনের স্বেচ্ছাবন্ধনে ধরা দিয়েছিল, তারও গভীরে কোনো এক ভবিষ্যৎ-স্বপ্নের অনতিব্যক্ত প্রত্যয় নীহারিকারূপে বর্তমান ছিল বৈ কী? তাহলেও কোনো কালের কোনো বিশ্বাসই চিরস্থায়ী নয়,—জীবদেহের বিবর্তনের মতই পুরাতন বিশ্বাস আবার ভাঙেও, প্রত্যয়-ভঙ্গের সেই বেদনাই প্রতিস্পর্ধিত এক বিক্ষোভের আকারে সাহিত্যিক রূপ ধরেছিল এভাবে প্রাপ্ত বিশ্বের প্রথম গল্পে; বর্তমান গ্রন্থের ‘প্রথম অধ্যায়ে সে-কথার উল্লেখ রয়েছে। ফলে সূচিরস্থায়ী বিশ্বাসের মূলে যখন ফাটল ধরে, তখন অভ্যস্ত জীবনের বনিয়াদ একদিন আগনা থেকেই ভেঙে চূরমার হয়ে যায়;—ইতিহাসের গতি নিজের ওপরে যেন নিজেই

আছড়ে পড়ে একবার। সেখানেই থামতে হলে পশুতার মধ্যে—বিশ্বস্ত বিপর্যয়ের মধ্যে সভ্যতার অপবাত-মৃত্যু অনিবার্য হয়। অতএব প্রাণের মৌলিক প্রয়োজনেই ডাঙনের আবর্ত থেকে মুক্তির শ্রোতঃপথ তাকে খুঁজে পেতেই হয়,—সে মুক্তি নূতন প্রত্যয়ের নবীন আলোক-লোকে। তাই বিভগ্নতার সাময়িক বিনষ্ট যত প্রথর, যত দুর্নিবারই হোক, তাকে অতিক্রম করে নূতন পরিণামের অভিমুখে ইতিহাসের গতি ধাবিত হয়ে চলেছে। অতএব পরিণাম-চিন্তা মানুষের আদিমত্তম বৃত্তি হলেও আধুনিকতম প্রবণতাও,—পরিণামী প্রত্যয়ের সাধনা আবহমান কাল থেকেই মানব-ইতিহাসের ‘শাশ্বত রূপে আধুনিক’ বৃত্তি। এই বৃত্তি-সাধকের ভূমিকা স্বীকার করেই তারাশঙ্কর নিজেকে ‘বিপ্লবের’ দলের শিল্পী বলে পরিচিত করতে চেয়েছেন।

বিপ্লব কেবল ধ্বংস নয়,—যুগপৎ ধ্বংস এবং সৃষ্টি; নবসৃষ্টির প্রয়োজনে ধ্বংস,—কিংবা বিশ্বস্ত ইমাবতের ভিত্তির ওপরে নূতন প্রাসাদ গড়ার সাধনা। সে সাধনা মূলতঃ কবির ধর্ম। আমাদের দেশে কবিকে বলা হয়েছে ঋষি,—ত্রিকালজ্ঞ তিনি। অতীতের স্মৃতিসম্পদ স্বীকার করে বর্তমানের পটভূমিতে ভবিষ্যতের স্বপ্ন-রূপ প্রত্যক্ষ করার আরাধনা তাঁর। সিদ্ধকাম কবি যথার্থত ‘অনাগতবিধাতা’;—তাঁর কল্পনালোকে ভবিষ্যৎ পরিণামের সত্য-সংকেত প্রথম অঙ্কুরিত হয়ে থাকে। আর সেই অঙ্কুরকে সার্থক জন্মদান করেই কাব্যজগতে একমাত্র প্রজ্ঞাপতির ভূমিকা অর্জন করে থাকেন কবি।—প্রজ্ঞাপতির মত কবিও নূতনের জন্মদাতা; আর কাব্যসংসারের নবজাতক আসলে এক নবীন প্রত্যয়ের—নিশ্চিত এক নূতন মূল্যবোধেরই প্রতিমূর্তি। আগে দেখেছি, এই অর্থেই রবীন্দ্রনাথও বলেন :—“কবির কাজ এই অতরাগে মানুষের চৈতন্যকে উদ্দীপ্ত করা, ওদাসীন্দ্ৰ থেকে উদ্বোধিত করা। সেই কবিকেই মানুষ বড়ো বলে, যে এমন সকল বিষয়ে মানুষের চিন্তাকে আলিঙ্গি করেছে, যার মধ্যে নিত্যতা আছে, মহিমা আছে, মুক্তি আছে, যা ব্যাপক এবং গভীর।”^{১০}

সংস্কৃত আলংকারিকেরা কাব্য অর্থে সাধারণভাবে সাহিত্যিক নির্মিতি মাত্রকেই বুঝেছেন, কবির অভিধায় সকল সাহিত্য-শ্রষ্টাকেই জানিয়েছেন ব্যাপক স্বীকৃতি। তাহলেও আধুনিক চেতনায় কবির ভূমিকা স্বতন্ত্র। কথাসাহিত্যিক বা নাট্যকারের সৃজন-ভিত্তি বস্তু-জীবন-অভিজ্ঞতার ইঞ্জির-গ্রাহ্য প্রাপ্তরে; কিন্তু কবির, অন্তত গীতি-কবির সাধনা বস্তুতার থেকে বস্তুতার আহরণের! কাব্যসৃষ্টির অনন্তগর্ভ স্বকীয়তা এখানেই। আর যে রাসায়নিক উপাদানের গভীরে বস্তুজগতের দুল কাঠিন্ত বস্তুসারের

মধুমতী পদ্মস্বতীধারায় বিগলিত হয়,—সে হচ্ছে কবির অনাপেক্ষিক ছন্দায়ত্ত্ব। সন্দেহ নেই, সকল সার্থক সৃষ্টির মধ্যেই ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বস্তুজগৎ শিল্পীর জীবনাসনার ধারায় পরিস্ফুট হয়ে রসের মূর্তি ধারণ করে। চিরন্তন ‘সাহিত্যের গোষ্ঠি-লক্ষণ কি’, তার অহুসন্ধান করে তারাশঙ্করও বলেছেন, “এর উত্তর জীবনের ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য সত্য, অর্থাৎ রূপ রস গন্ধ স্পর্শ শব্দের মধ্যে মিলবে না। এই উত্তর রয়েছে যষ্ঠেন্দ্রিয়ে অর্থাৎ মনে বুদ্ধিতে—সাহিত্যিকের আত্মায়।...সাহিত্যের মধ্যে সাহিত্যিকের মনের এই রাসায়নিক প্রক্রিয়া অনস্বীকার্য। শুধু সাহিত্যের কেন মানুষের জীবনের সর্বত্র মনের এই সক্রিয় সহযোগ রয়েছে।”^{২১}

তাহলেও বিশেষ করে সাহিত্য-সৃষ্টির ক্ষেত্রে এই মনঃসংযোগ তথা মানস পরিস্ফুটনের বৈশিষ্ট্য আকার ও প্রকারগত পার্থক্য রয়েছে। বাইরের খাত্ত-বস্তুকে মুখের মধ্যে গ্রহণ করে যখন চর্চণ করতে থাকি, তখন তার বস্তু-শরীরের সঙ্গে সঙ্গে জীবনরস জড়িয়ে গিয়ে এক নূতন অবস্থাত্তর প্রাপ্তি ঘটে। আবার সেই ভোজ্যবস্তু থেকে নিষ্কাশিত খাত্তপ্রাণ যখন অজস্র জীবনকণিকাবাহী শোণিতধারায় পরিণত হয়, তখন তাতে মূল বস্তুকণার শারীর অস্তিত্ব হয় সম্পূর্ণ লুপ্ত। প্রথমটি দেহাত্মীয় শক্তি, দ্বিতীয়টি দেহাতীত তেজ,—কেবল তাপ এবং উজ্জলতা। সাহিত্যের জগতে প্রথমটিকে বলি কথাসাহিত্য এবং নাটকের ধর্ম; আর দ্বিতীয়টির নাম কবিতা। অন্ততঃ আত্মোপলব্ধির প্রকাশ ও প্রতিষ্ঠার পক্ষে কথাসাহিত্যিকের অবকাশ নিরঙ্কুশ প্রত্যক্ষতাপূষ্ট নয়। কি বর্ণনায়, কি উপলব্ধিতে, কাব্যের স্পন্দনকে বস্তু-শরীরের অভ্যন্তরে ব্যাপ্ত গুপ্ত করে দিতে হয়, মানব দেহাত্তরালবর্তী ছৎপিণ্ডের মত। কাব্য এবং গল্পের প্রকরণ-পরিমাণগত এই পার্থক্যের পূর্বালোচিত তাৎপর্য তারাশঙ্করের গল্প প্রসঙ্গে আর একবার একান্ত স্মরণীয়,—কারণ কথাসাহিত্যিকের শীর্ষাসনে অবস্থান করেও স্বভাব-কবির ভূমিকা তিনি কখনোই বর্জন করতে পারেন নি। গল্পের শরীরে অভ্যুচ্চার আত্মপ্রক্ষেপণ তারাশঙ্করের শৈলীর এক শ্রেষ্ঠ বৈশিষ্ট্য, তাঁর রচনার দোষ এবং গুণ দুই-ই।

নিজের সৃষ্টির ইতিহাসের প্রতি লক্ষ্য করে পরিণত-মনস্ক শিল্পী দ্বিধাহীন কণ্ঠে স্বীকার করেছিলেন :—তাঁর সৃষ্টির মধ্যে তাঁর চেনা জগতের একান্ত প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার লোকেরাই নিতান্ত পরিচিত জীবনভূমিতে ভিড় করে এসেছে। তাদের মধ্যে শিল্পীর রাত্ত্রান্তবর্তী জন্ম-গ্রামের পরিমণ্ডল ও সেখানকার স্বজনেরাই আনাগোনা করেছে বারবার,—আর তাদের মধ্যেও নিজের লেখার গণ্ডিতে ব্যক্তি-

তারাক্ষর নিজেই এসে ধরা দিয়েছেন সবচেয়ে বেশি।^{১৭} অল্পপক্ষে কোনো শিল্পীরই ব্যক্তিত্বকে তাঁর স্বজন-প্রকৃতি থেকে বিচ্ছিন্ন করে দেখা সম্ভব নয়,— তারাক্ষরের মত আত্মসচেতন ব্যক্তিকে তো কখনোই নয়। তাই নিজের রচনার মধ্যে বারেবারে এসে ধরা দিয়েছেন যে তারাক্ষর, তিনি কেবল ব্যক্তি-জীবনের অভিজ্ঞতা-ভাণ্ডারের ভূপীকৃত বস্তুসঞ্চয় নিয়েই হাজির হন নি,—সেই সঙ্গে এনেছেন সেই জীবন সম্পর্কে নিজের প্রত্যয়, হৃদয়াবেগ, ও সৌন্দর্যবোধের পসরা সাজিয়ে;—গল্পের শরীরে খড়ের ওপরে একমাটি হুমাটির মূর্তি গড়েছেন সেই বস্তুপুঞ্জের সঞ্চিত সত্ত্বারে। কিন্তু প্রতিমার চক্ষুদান করেছেন,—প্রাণসঞ্চার করেছেন নিজের স্বপ্ন-কল্পনার মাধুরী দিয়ে;—যে-কল্পনার মৌল ভাবনা,—“রস তো শুধু আত্মদানেই মধুর নয়, তার সঙ্গে তার সঞ্জীবনী শাক্তর আ সঞ্চয়।”^{১৮} নিজের গল্প-রসের ভাণ্ডে এই সঞ্জীবনী শক্তির যোগান দিয়েছে তারাক্ষরের কবি-ধর্ম।

আবার বিতর্ক উঠবে,—কবিতা অথবা কথাসাহিত্য,—তথা সকল সার্থক সৃষ্টিই আসলে স্রষ্টার মানস-পরিষ্কৃতির রস-রূপ;—কোনো বাস্তবতম সাহিত্যও বস্তু-রূপের অবিচল ফটোগ্রাফ নয়। কিন্তু সকল বিতর্ক পরিহার করেও কথাসাহিত্যে এই মানস-প্রক্ষেপণের প্রসঙ্গে তারাক্ষরের অতুল্য বৈশিষ্ট্যের স্বরূপ নির্ণীত হতে পারে বঙ্কিম-কথাসাহিত্যের সঙ্গে তুলনায়। তারাক্ষর নিজে স্বীকার করেছেন তাঁর শিল্পপ্রতিভা “প্রদীপরূপে সার্থক হয়, অল্প” যে “জ্বলন্ত প্রদীপের শিখা থেকে নিজেকে জালিয়ে নিয়ে”—সে শিখা বঙ্কিম-প্রতিভারই সহস্র প্রদীপের একটি,—‘কপালকুণ্ডলা’।^{১৯} আর মোহিতলাল মজুমদার সার্থক সিদ্ধান্ত করেছিলেন,—“কপালকুণ্ডলা একখানি উৎকৃষ্ট কাব্য”। বস্তুত বঙ্কিমচন্দ্রের সকল সার্থক উপন্যাসই ‘ললিতা ও মানস’-এর ছন্দোদূর্বল স্বভাব-কবি বঙ্কিমের স্বপ্ন-কল্পনারই সিদ্ধকাম কাব্যরূপ। লোক-দুর্লভ ব্যক্তিত্বের প্রার্থ, আর সেই সঙ্গে স্নগভীর প্রত্যয়ের অবিচল দৃঢ়তাকে অধিত করে কবি-বঙ্কিম বজ্রের মত এক অমোঘ শক্তিতে আত্মপ্রক্ষেপ করেছেন নিজ উপন্যাস-বিষয়ের মধ্যভূমিতে, যাতে কম্পিত—স্তম্ভিত না হয়ে উপায় থাকে না মাঝে মাঝে। একটি চরম দৃষ্টান্ত হিশেবে ‘চন্দ্রশেখর’ উপন্যাসের দ্বিতীয় খণ্ড : অষ্টম পরিচ্ছেদের কথা মনে পড়ে; সে অধ্যায়ের নাম ‘পাপের বিচিত্র গতি’। ফস্টরের নোকা থেকে সস্ত-উদ্ধতা শৈবলিনী প্রতাপের শয়নকক্ষে প্রতাপ কর্তৃক

১৭। ড. তারাক্ষর বন্দ্যোপাধ্যায় ‘আমার সাহিত্য জীবন’ ও ‘আমার কালের কথা’।

১৮। তারাক্ষর বন্দ্যোপাধ্যায়—‘সাহিত্যের সত্তা’—‘আধুনিক সাহিত্য ও সমাজ’।

১৯। ড. ভদেব—‘আমার জীবনে কপালকুণ্ডলা’।

রূঢ়ভাবে প্রত্যাখ্যাত হয়ে প্রবল আত্ম-ধিকারের সঙ্গে আত্মসমীক্ষা করছিল। বঙ্কিম লিখেছেন,—“শৈবলিনী আবার নিঃশ্বাস ত্যাগ করিয়া ভাবিতে লাগিলেন, ‘মনে করিয়াছিলাম, গৃহের বাহির হইলেই প্রতাপকে দেখিব।।……আমি পিঞ্জরের পাখি, সংসারের গতি কিছুই জানিতাম না। জানিতাম না যে, মহুয়ে গড়ে, বিধাতা ভাঙে ;……। অনর্থক কলঙ্ক কিনিলাম, জাতি হারাইলাম, পরকাল নষ্ট করিলাম’।” কিন্তু শৈবলিনীর এই নিভৃত ভাবনার করুণ বেদনা-লোকে হঠাৎ বজ্রকণ্ঠ নিনাদিত করে আত্মপ্রকাশ করেন ব্যক্তি-বঙ্কিম,—তঁার পৌরুষ-প্রথর শক্তির সকল কাঠিঠ নিয়ে ঘোষণা করেন,—“পাপিষ্ঠা শৈবলিনীর একথা মনে পড়িল না যে, পাপের অনর্থকতা আর সার্থকতা কি? বরং অনর্থকতাই ভাল। কিন্তু একদিন সে একথা বুঝিবে, একদিন প্রায়শ্চিত্ত জন্ত সে অস্থি পর্যন্ত সমর্পণ করিতে প্রস্তুত হইবে; সে আশা না থাকিলে আমরা এ পাপ-চিত্রের অবতারণা করিতাম না।” এটুকু কেবল নীতিবাদী বঙ্কিমের অতিসচেতনতার ফলশ্রুতি নয়,—কবি-বঙ্কিমের আত্মপ্রক্ষেপণ!—অবিচল ব্যক্তিত্বের স্মৃতিস্ম প্রত্যয়-বাণী,—তারাত্মক প্রসঙ্গান্তরে যাকে বলেছেন শিল্পীর ‘জীবনদর্শন’^{২৫}—তারই অমোঘ ঘোষণা।

যুগান্তরকারী ব্যক্তিত্বের অপার অতল দৃঢ়তা, এবং আত্মসচেতন প্রকরণ-সৃষ্টির প্রথরতা,—কোনো দিক থেকেই বঙ্কিম-প্রতিভার সমতুল্য নয় তারাত্মকতার রচনা। কিন্তু অন্তঃস্বভাবের কাব্য-ধর্মে, আত্মপ্রত্যয়ের সচেতন পৌনঃপুনিক উদ্বোধনের প্রবণতায় কথাসাহিত্যিক তারাত্মক কবি-বঙ্কিমের পন্থাহুবর্তী। এদিক থেকে ভাবলে দেখব—বঙ্কিম-রচিত ‘উৎকৃষ্ট কাব্য’ ‘কপালকুণ্ডলা’ পড়ে তারাত্মকতার শিল্পমানসের উদ্বোধন ঘটেছিল,—এ কোনো কাকতালীয় আকস্মিক ঘটনা নয়;—বঙ্কিম-সাধনার মুকুরে আপন সমানধর্মী স্বজনী স্বভাবের প্রতিবিম্বই দেখতে পেয়েছিলেন তারাত্মক। তাই একাধিক প্রসঙ্গে নানাদিক থেকেই বঙ্কিম-ভাবনার ভাবাহুযুগ পুনঃপুনঃ উত্থাপিত হয়েছে তাঁর বিভিন্ন রচনায়।^{২৬} বস্তুত এই স্বভাব-সাধর্ম্যের অভিব্যক্তিই তারাত্মকতার উপজ্ঞানসম্মিলিতও ধরা পড়েছে তাঁর অত্যাচারিত জীবনদর্শনের পৌনঃপুনিক উদ্বোধনে। ডঃ হরপ্রসাদ মিত্র এই তথ্যের বিস্তারিত পরিচয় দিয়েছেন ‘তারাত্মক’ নামক গ্রন্থে। শিল্পী নিজেও এই সত্য স্বীকার করেছেন অকুণ্ঠিত ভাষায়,—“পাথরের দেবমূর্তি ভেদ করে দেবতার আবির্ভাবের কথা যেমন গল্পে আছে, তেমনি ভাবে এই পাপপুণ্যের

২৫। ব্রহ্মব্যা- ‘সাহিত্যের সত্য’।

২৬। ডঃ হরপ্রসাদ মিত্র—‘তারাত্মক’।

রক্তমাংসের দেহধারী মানুষগুলির অন্তর থেকে সাক্ষাৎ দেবতাকে বেরিয়ে আসতে দেখেছি। এর খানিকটা আভাস আমার ধাত্রীদেবতায় আছে।”^{২৭}

এ-আভাস সবচেয়ে প্রস্ফুট হয়ত হয়েছে ‘ধাত্রীদেবতা’য় শিবনাথের রক্ষাকর্ত্রী মেসের ঝাড়ুদারনি ডোম বউ-এর চরিত্রে*। কিন্তু সে কথা থাক, পূর্বোক্ত স্বীকৃতি কেবল ব্যক্তি-তারাশঙ্করের অভিজ্ঞতারই সম্পদ নয়, শিল্পি-তারাশঙ্করের অটুট-গভীর প্রত্যয়েরও ধন। তাই প্রায় সকল গল্পে-উপন্যাসে জ্ঞাতে-অজ্ঞাতে এই আশ্রয়-বিশ্বাসের প্রতিফলন ঘটেছে কাব্যধর্মী আবেগে মণ্ডিত হয়ে। উপন্যাসের বিস্তারিত দেহে যে আবেগ-ভাবনা হয়ত পরিস্ফীত,—ছোটগল্পের সীমিত গণ্ডিতে তাই এক নিটোল আকার ধরে অভিনব স্বাভাবিক অল্পভব বহন করে এনেছে। এই কারণেই বলেছিলাম, উপন্যাসের তুলনায় ছোটগল্পের শৈলীতে তারাশঙ্করের প্রতিভার ধর্ম সফলতর মুক্তির পথ খুঁজে পেয়েছে।

গল্প-রচনার একেবারে প্রথম থেকেই এই কবিধর্মী প্রত্যয়ের প্রেরণা শিল্পীর জ্ঞাতে-অজ্ঞাতে সক্রিয় হয়ে যে ছিল, তার পরিচয় আছে ‘রসকলি’ গল্পের জন্ম-ইতিহাসে। —‘পোনাঘাট পেরিয়ে’ এবং ‘জনি ও টনি’ গল্প দুটি পড়ে তারাশঙ্করের মন জেগে উঠেছিল তাঁর স্বধর্মের অলোক-লোকে ; “মনে হয়েছিল [তাঁর সত্ত্বপঠিত] গল্পগুলির আত্মা যেন জৈবিক বেগের প্রাবল্যে বেশি অভিভূত,—পর্যভূত বললেও অত্যুক্তি হয় না।...জীবদেহ আশ্রয় করেই জীবনের বাস। কিন্তু সে তো তাকে অতিক্রম করার চেষ্টার মধ্যেই মানবধর্মকে খুঁজে পেয়েছে। সেইখানেই তো নিজেকে পশুর সঙ্গে পৃথক বলে জেনেছে। ইচ্ছে হল এমনি গল্প লিখব।”^{২৮}

তখন গল্পের পরম উপাদান মিলেছিল শিল্পীর জন্মিদারি মহলেই। কমলিনী বৈষ্ণবী রসকলি গল্পের মঞ্জরী হয়ে ফুটেছে “জীবদেহের সরোবরে পদ্মের মত জীবন নিয়ে।” —এক মুহূর্তের নিভৃতির অবকাশে গোমস্তা কমলিনীকে বলেছিল “পানের চেয়ে বৈষ্ণবীর হাসি মিষ্টি। তাই শুনে”,—তারাশঙ্কর লিখছেন—“মনে হল—বৈষ্ণবীর কর্ণমূল পর্যন্ত আরক্ত হয়ে উঠেছে। উকি মারলাম। দেখলাম,—না তো। সবিনয়ে বৈষ্ণবী আরো একটু হেসে বললে—‘বৈষ্ণবের ওই তো সম্বল প্রভু!’

এই তো! এই তো সেই জীবনের জয়।

কথার হাওয়ায় জৈব রসের দীঘিতে ঢেউ উঠল, তাতে তো ওর জীবন ডুবল না, ডুব দিলে না। সে ঢেউ-এর উপর নাচতে লাগল পদ্মফুলের মত।”^{২৯}

২৭। তারাশঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়—‘আমার সাহিত্য জীবনে’। * জটিল—একশ অধ্যায়।

২৮। পূর্বোক্ত গ্রন্থ।

২৯। জন্মের।

জীবনকে ডুবতে দেন নি তারাকর জৈব রসের দীঘিতে, এখানে তাঁর প্রত্যম-ধর্মিতার অতঞ্জ প্রহরা ;—একেবারে প্রথম ‘রসকলি’ গল্প থেকেই।—

রামদাস মহাস্তর মৃত্যুর দিন মঞ্জরী অন্তরের সকল ঐকান্তিকতা নিয়েই গোপিনীর শোকে আশ্রয় দিতে গিয়েছিল তাকে। রামদাস ক্যাপা পুলিনের কাকা—আসলে পিতারও বাড়া ; বাল্যকাল থেকে অন্ধ বাৎস্যে লালন করেছে মাতৃপিতৃহীন শিশুকে। রামদাস ছিল গোপিনীর আরো বেশি ; সৎপিতা—কিন্তু পিতা, ভ্রাতা, বন্ধু, মাতা,—কি নয় ? পুলিনের সঙ্গে গোপিনীর বিয়ে হয়েছিল,—তা’হলেও পুলিন ছিল ‘রসকলি’-সর্বস্ব। বাল্যসখী মঞ্জরী-র সঙ্গে সে রসকলি পাতিয়েছিল,—তাদের বিয়ের কথাও একদা ছিল পাকা। কেবল হঠাৎ গোপিনী এসে পড়াতেই……অবশ্য ক্ষতি হয়ত তাতে গোপিনীরই হয়েছে সব চেয়ে বেশি,—আর রামদাসেরও। পুলিন ‘রসকলি’তেই মজেছে,—বাড়ির সঙ্গে যোগ তার ক্রমশই হয়েছে ক্ষীণ। মৃত্যুর আগে তাই রামদাস ‘পঞ্চজন্য’র সামনে গোপিনীকেই ষথাসর্বস্ব দিয়ে গেছে। সেই অপমানে ও ক্ষোভে পুলিন বুকের অন্ত্যেষ্টির কথা না ভেবেই বেরিয়ে যাচ্ছিল ;—সেদিন পাঁচজনের কলরু কুড়িয়েও মঞ্জরী সকল বিপত্তির নিরসন করেছে,—মস্তমুখ সাপের মত তার এক কথায় শান্ত হয়েছে পুলিন,—গোপিনীকে এক প্রহর রাত্রি অবধি একাগ্র বেহে আগলে রেখেছিল মঞ্জরী। কিন্তু সব হারিয়ে যে বসে আছে, সব তাতেই তার সংশয় ! চলে আসবার মুখে ভুল বুঝে মঞ্জরীকে অপমান করে তাড়িয়ে দিয়েছে গোপিনী। সেই ক্ষোভের বোঝায় মন ভরে “মঞ্জরী ধীরে ধীরে বাড়ি ফিরল, বুকের ভিতর তাহার যেন আগুন জ্বলিতেছিল। সাপিনীর [গোপিনী] এত বিষ ! আপনার বিবে হতভাগিনী আপনি জর্জর হইয়া মরুক।”

এমনি ভাবতে ভাবতে ঘরে পা দিয়েই মঞ্জরী দেখে পুলিন তার দাওয়ার ওপর বসে। সঙ্গে সঙ্গে “মঞ্জরীর দেহ ব্যাপিয়া একটা হিম্মোল বহিয়া গেল। হাসিতে তাহার মুখ ভরিয়া উঠিল।

পুলিন উঠিয়া কহিল, রসকলি।

মঞ্জরী হাসিয়া উত্তর দিল, ব’স বলি।

পুলিন বলিল।”

তারপর দীর্ঘক্ষণ ধরে মঞ্জরী যা বলল তাতে ক্যাপা পুলিন ক্ষেপে প্রায় উন্মত্ত হল। গোপিনীর প্রতি বিমুখতায়। তাহলেও ক্ষোভ-জিগীষারও ত শেষ আছে ; সারা রাত তো আর এই করে কাটিয়ে দেওয়া যায় না। তাই মঞ্জরী নিজেই অবশেষে বলে,—“আজ রাতের মত তো বাড়ি যাও।”

পুলিন বলিল, না, আর নয়।

মঞ্জরী পরিহাস ছলেই কহিল, তবে আজ রাতটা পাল-পুকুরের বটগাছেই কাটাবে নাকি ?

পুলিন কহিল, না, তোমার দাওয়াতেই পড়ে থাকব।

মঞ্জরী হাসিল, দুই আর দুইয়ে চার হয়—এ কথাটা যে বুঝে না, সে চারের গুরুত্ব না বুঝিলে তাহার উপর রাগ করিয়া লাভ কি ?

তবু সে বলিল, লোকে বলবে কি ?

পুলিন বাহির-দরজার দিকে ফিরিল।

মঞ্জরী কহিল, যাও কোথা ?

পুলিন কহিল, দেখি কোথাও—

মঞ্জরী আসিয়া তাহার হাত ধরিয়া বলিল, যেতে হবে না, এস, শোবে এস।

পুলিন ব্যস্ত হইয়া বলিল, না না, লোকে বলবে কি ?

মঞ্জরী কহিল, যা বলবার তারা তো বলেই নিয়েছে, আবার বলবে কি ? শোন নি, আজই তোমার কাকা বললে, ওই—

পুলিন তাহার মুখ চাপিয়া ধরিয়া কহিল, তোমার পায়ে ধরি রসকলি, ছি, ও কথা ভুমি ব'লো না।

মঞ্জরী হাসিয়া মুহূৰ্ত্তে গান ধরিল—

‘লোকে কয় আমি কৃষ্ণ কল্কিনী

সখি, সেই গরবে আমি গরবিনী।’

পুলিন তাহার হাতখানা চাপিয়া ধরিল। স্পর্শে তাহার সে কি উত্তাপ ! মঞ্জরী মুহূ আকর্ষণে হাতখানি ছাড়াইয়া শান্ত মধুর কণ্ঠে কহিল, ছাড়, বিছানা করি।

তকতকে ঘরখানি, লাল মাটি দিয়া নিকানো, আলপনার বিচিত্র ছাঁদে চিত্রিত ; দেওয়ালে খানকয়েক পট—সেই পুরানো গোরাচাঁদ, জগন্নাথ, যুগলমিলন ; সবগুলির পায়ে চন্দনের চিহ্ন। মেঝের উপর একখানি তক্তাপোশ, একদিকে পরিষ্কার বেদীর উপর ঝকঝকে বাসনগুলি সাজানো।

তক্তাপোশের উপর গুটানো বিছানা বিছাইয়া দিয়া একটি ছোট চৌকির উপর রক্তিত তোলা বিছানার গাদা বহিতে দেখিয়া দেখিয়া একখানা ‘সিঙ্কুনী’ আনিয়া পুরাতন বিছানার উপর বিছাইয়া দিল। সিঙ্কুনীটি মঞ্জরীর নিজের হাতে অতি যত্নে শ্রদ্ধত, চাক্ষুশিমের অপরূপ ছাঁদে বিচিত্রিত। বিছানাটি বেশ করিয়া কয়বার ঘুরাইয়া ফিরাইয়া দেখিয়া ডাকিল, এস।

পুলিন ঘরে আসিয়া তক্তাপোশে বসিল। দেখিল, মঞ্জরী অভ্যাসমত ঈষৎ ঝাঁকিয়া দাড়াইয়া।—সেই হাসি, সেই সব; শুধু দৃষ্টিটুকু নতন। সে তখন মুখ, আবিষ্কৃত, একান্ত।

পুলিন কথা কহিল, ভাবটা গদগদ; কিন্তু সঙ্কুচিত,—বসকলি!

মঞ্জরী চমক ভাঙিয়া কহিল, কি গো?

পুলিন কহিল, তুমি—তুমি—আমার—আমার—আমার—কথাটা শেষ করিতে পারিল না। প্রতিবারই বাধিয়া যায়, আর পুলিন রাঙা হইয়া উঠে।

মঞ্জরী খিল খিল করিয়া হাসিয়া কহিল, তোমার—তোমার—তোমার—কি গো?

কোতুকে গ্রীবা ঝাঁকাইয়া খানিকক্ষণ পুলিনের নত লজ্জিত মুখের উপর উজ্জল দৃষ্টি হানিয়া সহসা মঞ্জরী তাহার মুখ পুলিনের কানের কাছে লইয়া গিয়া বলিল, আমি তো তোমারই গো?

কথাটা বলিয়াই সে চট করিয়া ঘর হইতে বাহির হইয়া গেল, চঞ্চল লঘু গতিতে, ছোট স্বরিতগতি ঝরণাটির মতই। বাহিরে গিয়াই দরজাটা টানিয়া শিকল আঁটিয়া দিল। এক রাশ দমকা দখিনা বাতাস আসিয়া যেন পুলিনকে তৃপ্ত করিয়া অন্তরকে দীপ্ত করিয়া আচমকাই চলিয়া গেল।

শিকল টানিয়া দিয়া আঁচলে চোখ মুছিতে মুড়িতে টেকিশালার গিয়া মঞ্জরী আঁচল পাতিয়া শুইয়া পড়িল।

এই ত জীবনের জয়!—কামনা-বাসনার উত্তাপে গহন মনের প্রেমের আকৃতি যেখানে শরীরের অঙ্গে-প্রত্যঙ্গে হ্রস্ববার ক্ষুধার তরঙ্গকে উত্তাল করে তুলেছিল, তখনই করনার রাশ টেনেছেন শিল্পী;—টেকিঘরের মৃৎশযায় মঞ্জরীর নিভৃত-নারব অশ্রুপাত আসলে তো বাসনার বক্ষে বসে জীবনেরই চিরন্তন ক্রন্দন! এই বেদনা—এই আত্মদানের যন্ত্রণাতেই তো মানুষ পণ্ডর থেকে পৃথক! একটি সার্থক ছোটগল্পের সফল পরিসমাপ্তি এখানে ঘটতে পারত; এমন কি তার আগেও ‘বসকলি’ গল্পের মুখবন্ধ নিয়েই আর একটি নিটোল ছোটগল্প অঞ্চল-পূর্ণতা পেতে পারত, রামদাস যেখানে খুঁজে পেয়েছিল শ্রীমতীকে; বৃন্দাবনের পথের ধুলায় ফিরে-পাওয়া হারানো-প্রেম,—তার স্মৃতি-মহিত মধুরিমা ‘নিকষিত হেম’-এর উজ্জলতা নিয়েই দেখা দিতে পারত। কিন্তু তারাপঙ্করের গল্প-ভাবনার এক খণ্ডাংশও নয় এই ভয় প্রট্টটুকু। এমন কি, ‘বসকলি’ মঞ্জরীর সেই আত্মবীকৃতি ও আত্মদমনের অমৃত-যন্ত্রণার মধ্যেও গল্প শেষ হয় না! কারণ বলার ভঙ্গী—শিল্পের প্রকরণ তারাপঙ্করের পক্ষে মুখ্য কথা নয়,—বক্তব্যটুকুই তাঁর

আসল উপাদান। তাই তাঁর বেশ মজরীকে সর্বস্বিক্ত পথের ধূলায় টেনে এনেই গল্পের সমাপ্তি—সর্বত্যাগের যজ্ঞাহুতিতেই তার ভালবাসার পরমা মুক্তি। কারণ তারশরীরের আত্মার প্রত্যয়,—“সাহিত্যিকের মধ্যে আমরা শুভবুদ্ধির আশা করব, অন্তত যখন তাঁরা সমাজের পক্ষে, ব্যক্তির পক্ষে বিপজ্জনক উপাদান নিয়ে সৃষ্টি করেন, তখন।”^{৩০}

এই বিশ্বাসের প্রগাঢ় স্বীকৃতি, এবং বর্ণাঢ্য চিত্রণের শক্তিতেই তারশরীর ‘কল্লোল’-যুগের সমীপবর্তী হয়েও কল্লোলেতর। বর্তমান প্রসঙ্গে ‘পোনাঘাট পেরিয়ে’ গল্প-বিষয়ের কথা স্মরণ করা যেতে পারে। জীবদেহের রিক্ততা আর বাসনা হ্রয়েরই রূপ সে গল্পে আরো অনাবৃত :—নড়ালের পোল পেরিয়ে পোনাঘাট, এককালের শ্রোতস্বিনী আজ শুকনো খালে পারিণত হয়েছে। তারই পাড়ে হালদার কোম্পানীর ইটের কারখানা। সেই কোম্পানীরই চালান সরকারের জামাই বলাই গুলিখোর,—যুরে বেড়ার খালপাড়ের নিম্ন শ্রেণীর মুসলমান গাড়োয়ানদের মধ্যে। ষণ্ডুর চাকরি করে দিয়েছিল হালদার কোম্পানীতেই,—মাল চালানোর হিশেব রাখত বলাই। শুরুতেই একদিন গুলির নেশায় ইটের চালানে পাহাড়-প্রমাণ ভুল করে বসলো,—যথারীতি চাকরিতে হলো ইস্তফা। বলাই-র আক্ষেপ নেই তাতে। মেহেরাঙ্গ, ওসমান, জীবুদের সঙ্গে মিলে বিড়ি খায়, গুলি মারে, সটান পড়ে থাকে তাদেরই বলদ-ছাড়িয়ে-নেওয়া কাত্ করা গাড়িতে। এরই ফাঁকে ফাঁকে আসে আকলুর মেয়ে ছুটকি,—নানা কাজের উপলক্ষ্যে;—একা পেলেই পায়ে গুড়গুড়ি দিয়ে যায় গুলিখোর সরকার-জামাতার। কিন্তু এমন সব অসময়েই হঠাৎ এসে হাজির হয় খোঁড়াবাবু,—কটমটিয়ে তাকায়। খড়ের গোলা করে দিনে দিনে ফেঁপে উঠছিল খোঁড়া। সকল বিষয়েই বলাই নির্বিকার,—কেবল ওইটুকু তার সহ্য হয় না,—ছুটকিকে দেখে খোঁড়া যখন চোখ টাটায়। প্রতিশোধ নেবার চেষ্টা করে সে নানা ভাবে। গল্পের জটিলতা তাতে পাক খেয়ে ওঠে। অবশেষে ছুটকির টিকিটিও আর দেখা যায় না। বলাই শোনে,—ছুটকি এখন খোঁড়ার হেফাজতে,—তাকে সে মাসোহারা দেয় তিরিশ টাকা,—আকলুকে দেয় দশ। তঁাছাড়া নগদ কত পেয়েছে আকলু তাই বা কে জানে!

শুরু হয়ে যায় গুলিখোর,—সারারাত গুলি খেয়ে বৃন্দ হয়ে গভীর অন্ধকারে এগিয়ে চলে খোঁড়ার খড়-গোলায় দিকে। দাঁউ দাঁউ করে জলে ওঠে আগুন। ফেরার পথে ওসমানকে বলে,—‘নেশাখোর মাছ—আমাদের রাগ করতে নেই,

তবে আমাদের সেলাম হয় এমনি !—খোঁড়াকে নাকি ‘সেলাম দিয়ে’ ফিরেছে বলাই !

নেশাখোরের পদ-চারণের পাশে পাশে পথচারীরা এগিয়ে চলে; ছুটে আসে। কিন্তু ততক্ষণে সব শেষ হয়ে গেছে। পথচারী একজন বলে,—আহা, গরীব বেচারী গো, সর্বস্ব দিয়ে গোলাটি করেছিল !—অপর পথিক উত্তর দিয়ে বলে,—‘বেন্ধ শাপ ! মহাপাতক না হলে অগ্নিদেব দেখা দেন না !’—আর একজন বলে,—‘তোমার মাথা ! পাশেই খোঁড়ার গোলাটা তাহলে রয়েছে কি করতে ! যত মহাপাতক করেছিল ঐ নিরীহ গরীব বেচারী !’

নেশার ঘোরে বলাই তখনো বৃন্দ হয়ে চলেছে,—কোনো কথাই তার কানে যায় না !

‘পোনাঘাট, পেরিয়ে’ গল্পের সমাপ্তি ঘটেছে এখানে,—আর এই পরিণাম-চিস্তনের মধ্যেই তারাক্ষরের ‘বিপ্লব’-ভাবনার সঙ্গে এ-গল্পের ‘বিদ্রোহ’-ভাবের যত পার্থক্য। ‘পোনাঘাট পেরিয়ে’ গল্পে জীবনের সমস্ত বিশ্বাসের আশ্রয়কে চুরমার করে দেবার ইঙ্গিত সুস্পষ্ট,—ঈশ্বর, পাপপুণ্য, নীতিবোধ,—সমস্ত মিথ্যা। এখানে পাপাচরণ, অত্যাচার আর ব্যাভিচারের মধ্য দিয়ে একজন ফেঁপে ওঠে,—আর একজন অসহায় দরিদ্র বিনা অপরাধে প্রায়শ্চিত্তের বোঝা বয়ে মরে। এ জগতে কোনো সাধনা নেই,—না আছে কোনো আশার ভরসা। সব কিছুকে ভেঙে চুরে দিয়েই যেন এর সমাপ্তি। পূর্বালোচনার প্রসঙ্গ এখানে স্মরণ করা যেতে পারে। ‘কল্লোল’-শিল্পীদের মধ্যে একমাত্র প্রেমেন্দ্র মিত্রের মধ্যেই প্রত্যয়ের বাসনা ছিল আন্তরিক এবং সুগভীর। সেই অন্তর-ধর্মের শক্তিতেই তিনি সিন্ধুকাম গল্প-শিল্পী। কিন্তু প্রেমেন্দ্র মিত্রের পক্ষে যা আত্মার বাসনা, তারাক্ষরের পক্ষে তা অমোঘ, এমন কি হয়ত, অন্ধ বিশ্বাসও ! প্রেমেন্দ্র মিত্রের চেতনায় ক্ষয়িষ্ণু জীবনের যন্ত্রণার্ত বস্তু-রূপের অসুভব প্রথরতর; তাই তাঁর বিশ্বাসের সঞ্চয় মাঝে মাঝে অসহায়তার অসুভবে বিঘ্ন অকিঞ্চনের রূপ ধরে। ‘পোনাঘাট পেরিয়ে’ শৈলীর দিক থেকে অস্ফুট রচনা; কিন্তু ‘বিকৃত ক্ষুধার ফাঁদে’ গল্পটির স্তম্ভগঠন-বৈশিষ্ট্যের কথা এখানে স্মরণ করা যেতে পারে। গল্পের পুরো নাম,—“বিকৃত ক্ষুধার ফাঁদে বন্দী মোর ভগবান কাঁদে”—এ কান্না পরিবেশ-সচেতন প্রেমেন্দ্র মিত্রের শিল্পি-আত্মারও। তারাক্ষর এখানেই তাঁর থেকে ভিন্নতর পথের পথিক। প্রেমেন্দ্র মিত্রের দ্বিতীয়োক্ত গল্পের সঙ্গে তারাক্ষরের ‘মেলা’-র তুলনা করলেই বক্তব্য স্পষ্ট হতে পারবে।

তাহলেও লক্ষ্য করিতে হয়, নিত্যন্ত বিষয়-চরিত্র ও বিভ্রাসের বিচারে তারানন্দ্রয়ের গল্প অনেক সময়েই ‘কল্লোল’-শিল্পীদের চেয়ে কম আবরণহীন নয়। নিছক প্রাসঙ্গিক ভাবেই ‘সাহুকরী’ গল্পের কথা স্বরণ করা যেতে পারে। বাজিকরের দল শরতের সূচনাতেই এসে গ্রাম মাতিয়ে তুলেছে,—তাদের মধ্যে বাজিকরীরা নাচে আর গায়ও। ভরতপুর থেকে কর্মব্যপদেশে আগত নতুন দারোগাবাবুকে নাচ দেখিয়ে ফিরছিল লাস্তময়ী তরুণী বাজিকরী। জনা দুই কনস্টেবল পিছু নেয়; তাদের আলাদা করে নাচ দেখাতে হবে। এরই মধ্যে একজন বলে!—

—“আমাদের আলাদা করে নাচ দেখাতে হবে।

—দেখাব।

—ল্যাংটা হয়ে নাচতে হবে। এরা এসেছে ভরতপুর থেকে, দেখবে।

মুখের দিকে চাহিয়া বাজিকরী বলিল—একটি টাকা লিব কিন্তক।

—আমি দেব।

—তুমি ভরতপুরের সিপাই?

—হ্যাঁ।

চোখ দুইটা বড় বড় করিয়া বাজিকরী বলিল—কিসের লেগে এলে তুমরা?

—কাজ আছে, পুলিশের কাজ।

ফিক করিয়া হাসিয়া মেয়েটা এবার বলিল,—কায় মাথা খেতে এসেছ আর কি!

‘কনস্টেবলটিও হাসিল।

বাজিকরী তাহার গা ঘেসিয়া চলিতে চলিতে মৃদুস্বরে বলিল,—মামুষটা কে ঝু?

কনস্টেবল তাহার মুখের দিকে চাহিল,—মদির দৃষ্টিতে বাজিকরী তাহারই দিকে চাহিয়াছিল, ঠোঁটের রেখায় রেখায় মাথানো লাস্ত ভরা হাসি।

মেয়েটা সত্যই নাচে সমস্ত আবরণ পরিত্যাগ করিয়া! এতটুকু সঙ্কোচ নাই কুঠা নাই, যৌবন-লীলায়িত অনাবৃত তরুণদেহ, চোখে অদ্ভুত দৃষ্টি। সকলের কলুষদৃষ্টি তাহার দিকে নিবদ্ধ থাকিলেও তাহার দৃষ্টি কাহারও দিকে নিবদ্ধ ছিল না।

কণ্ঠে মৃদুস্বরে সংগীত—

হাররে মরি গলায় দড়ি

তুমি হরি লাজ দিবা,

তুমার লাজেই আমি মরি

লইলে আমার লাজ কিবা।

কুল ভ্যাজিলাম মন সঁপিলাম

কলঙ্কেরই কাজল নিলাম—

হায়রে মরি বস্ত্র নিম্না

তুমি আমার লাজ দিবা।

উর্-ন্ জাগ্ জাগ্ জাগিন্ ঘিনা—

আগন্তুক কনস্টেবলটি একটা টাকাই দিল। খানিকটা পথও তাহাকে আগাইয়া দিল। মেয়েটি বলিল—এইবার এস লাগর, আর নয়।

হাসিয়া সিপাহী বলিল—আচ্ছা!

—তুমি কিন্তুক লোক ভাল লয়।

—কেন?

—বল না কথাটা! মেয়েটি ফিক্ করিয়া হাসিল।”

এর পরেও ফুটকি টেনে গল্প এগিয়ে চলে। কিন্তু সেকথা ছেড়ে দিলেও এই অনাবৃত নারীদেহের বিচঞ্চল নৃত্যও তারাক্ষরের গল্প-পরিবেশকে মদ-রসাপ্লুত করতে পারে না; শিল্পীর সংযত অস্থলিত পরিণাম-ভাবনার প্রভাবে জীবদেহের উল্লাস তরঙ্গ-কাম্পিত দীর্ঘিতে ডুবতে পারে না—গানের অসংস্কৃত বাণী-মাধ্যমও তার এক সার্থক প্রমাণ। শুধু তাই নয়—পদ্মের মত তাকে ভাসিয়ে চলেন শিল্পী ‘গুড-ইচ্ছার’,—কল্যাণ-কর্মের ঘাটে ঘাটে। তারাক্ষর যথার্থই বলেছেন, তাঁর গল্প-রসের পরিণতি কাহিনী-সমাপ্তির চরম লগ্নে শতদলের মত প্রমূর্ত হয়ে ওঠে,—সমগ্র প্লটের গ্রন্থনে চলতে থাকে সেই কমলকলিকে ফুটিয়ে তোলার প্রয়াস,—কখনো প্রচ্ছন্ন, কখনো বা মুক্ত অনাড়ষ্ট ভঙ্গিতে।

মোহিতলাল মজুমদার-ও বুঝি এই শৈলীকেই বলেছিলেন ‘উৎকৃষ্ট কবি-দৃষ্টি’। তার স্বভাব বর্ণনা করে সিদ্ধ সমালোচক লিখেছিলেন,—“বস্ত্র বাস্তবতাকেই গ্রাঙ্ক করিয়া তাহার রসরূপ আবিষ্কার করায় যে কবি-মনোভাব, তাহার একটি অভিনব মৌলিক ভঙ্গী তাঁহার গল্পগুলির মধ্যে ফুটিয়া উঠিয়াছে।”^{৩১}

বস্ত্রকে বাদ দিয়ে,—একেবারে চোখে-দেখা উপাদান না হলে,—তার শিল্পায়নে কখনোই ত্রুটি হন নি তারাক্ষর। এমন কি ‘সপ্তপদী’র মত বিস্ময়কর গল্প-বিষয়ের মূলেও রয়েছে প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার উষ্ণ স্পর্শ।^{৩২} কিন্তু সেই বস্ত্র-মেহের সঙ্গে সঙ্গে তিনি ছড়িয়ে দিয়েছেন গভীর প্রত্যঙ্গ-বাসনার স্পর্শ। ‘রসকলি’, ‘যাহুকরী’, অথবা

৩১। ‘স্বঃ’ ‘পুস্তক পরিচয়’—‘রসকলি’—‘প্রবাসী’ বৈশাখ ১৩৪৬ বাংলা সাল। ৩২। স্বঃ তারাক্ষর বন্দ্যোপাধ্যায়—‘সাহিত্যের সত্য’—‘মনে রাখার মত’।

‘মেলা’র মত গল্পে কাহিনী-বিশ্বাসের মধ্যেই সেই প্রত্যয়-স্বপ্ন বিলম্ব হয়ে আছে,—
 ‘রসকলি’ গল্পের দেহ হয়ত একটি পৃথুলতা প্রাপ্ত হয়েছে এই কবি-কর্মকে আশ্রয় দিতে।
 কিন্তু ‘যাহুকরী’ বা ‘মেলা’ সহজে সে-কথা বলবার উপায় নেই। ‘মেলা’র পরিধি
 ও বিশ্বাস মত বিচিত্র, ঠিক সেই পরিমাণেই বর্ণনাংশও একটু অতি-বিস্তারিত; তা
 না হলে এ-গল্পের অন্তরূপ পরিসমাপ্তি অকল্পনীয়। এই গল্প-প্রকাশের প্রসঙ্গেই পরস্পর-
 বিরোধী মন্তব্যের চমক প্রত্যক্ষ করেছিলেন তারারশঙ্কর। গল্পটি ‘বঙ্গশ্রী পত্রিকা’য়
 প্রকাশের জন্ত দিতে চাইলে তাঁর বন্ধু কিরণ রায় উৎকণ্ঠিত বিষ্ময়ে বলেছিলেন,—
 “শনিবারের চিঠির সম্পাদক সজনী দাসের হাতে এই লেখা দিবি?”

অথচ সন্ধ্যাবেলাতেই ঐ একই ব্যক্তি তারারশঙ্করকে সজনীকান্তের অভিমত জানাতে
 ছুটে গিয়েছিলেন,—‘বঙ্গশ্রী’র সম্পাদক নাকি সেদিন বলেছিলেন,—“এই লেখাটি
 বাংলা সাহিত্যে অনেক কথা,—এ যুগের সকলের চেয়ে বেশি কথা বলতে এসেছে।
 এর পুঁজি অনেক। এনেছে অনেক।”

ইতিহাসের প্রেক্ষাপটে শিল্পীর আজীবন সৃষ্টির পসরা আজ যখন পূর্ণ মহিমায়
 দীপ্যমান, তখন সজনীকান্তের ভবিষ্যৎবাণীর তাৎপর্য তাঁর সাধনায় হৃদিক্ থেকে
 সফল হয়েছে বলে মনে করি। একদিকে আছে তারারশঙ্করের অভিজ্ঞতার গভীরতা
 এবং বৈচিত্র্যের অভুলনীয়তা,—রবীন্দ্রনাথ^{৩৩} থেকে বুদ্ধদেব বসু^{৩৪} পর্যন্ত সকলেই অকুণ্ঠ
 ভাষায় যার স্বীকৃতি জানিয়েছেন। আর একদিকে রয়েছে তারারশঙ্করের অতুল্য কীর্তি,
 —নিভাঁজ নগ্ন বস্ত্র-শরীরের সঙ্গে সঙ্গে যেখানে তিনি দ্বিধাহীন নূতন পরিণাম-
 চিন্তার—তাঁর নিজের ভাষায় ‘শুভ্র উদ্দেশ্যের’ দোলা সঞ্চারিত করে তুলেছেন।
 ‘মেলা’ গল্পটিতে এই দ্বিবিধ-বৈশিষ্ট্যের এক সার্থক সমন্বয়।—

অমর ও মণি ছোট দুই ভাই-বোন,—কিশোর-কিশোরী বলা চলে না,—দুটি
 বালক-বালিকা! দুটি মাত্র আনি সম্বল করে বাড়ি থেকে তারা পালিয়ে এসেছিল
 মেলায়,—সে মেলার দিকে দিকে কত বিষ্ময়, কত প্রলোভন! সারি সারি খেলনার
 দোকান,—একের পর এক ময়রা ও ধাবারের দোকান,—কোথাও সার্কাস, কোথাও
 ম্যাজিক, কোথাও বাউল গাইছে,—কোথাও কীর্তনের দল এগিয়ে চলেছে। সব
 কিছুতেই কত লোভের উদ্যাদান,—অথচ সবতাতেই লাগে পয়সা। ছোট ভাই-বোন
 এগিয়ে চলে। সন্ধ্যার অন্ধকার ঘনিয়ে আসে,—সার্কাসের তাঁবুর সামনে ভিড়ের চাপে
 দুই ভাই-বোনে ছাড়াছাড়ি হয়ে যায়। তার পেছনেই ছিল ‘আনন্দবাজার’,—মেলার

৩৩। ড. তারারশঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়—‘আমার সাহিত্য জীবন’। ৩৪। B. Bose—‘An Acre of Green Grass.’

সবচেয়ে উজ্জ্বল-আলোকিত অংশ ;—যেখানে সমচতুর্কোণের আকারে চারটি ডে-লাইট জ্বলছিল,—যার চারপাশে সমচতুর্কোণের মত সারি সারি খড়ের চালা উঠে গেছে ।.....“প্রতি ঘরের দরজায় ছোট ছোট চারপায়ার উপর এক-একটি স্ত্রীলোক বসিয়া আছে । আর তাহাদের লেহন করিয়া ফিরিতেছিল অন্ততঃ পাঁচশ জোড়া ক্ষুধাতুর চোখ । সস্তা অঙ্গীল রসিকতায় মুহমূহঃ উচ্ছৃঙ্খল অট্টহাসি আবর্তিত হইয়া উঠিতেছিল ।”

‘আনন্দবাজার’ অর্থাৎ বেঙ্গাপটী’র অনাবৃত বস্ত্র-বর্ণনায় তারাশঙ্কর যে নিরঙ্কুশ তথ্য-ভাষণের ঋজুতা প্রকাশ করেছেন, তাই দেখে হয়ত তাঁর বন্ধু আতঙ্কিত হয়েছিলেন । সেই ঋজু অনাড়ম্বর জীবন-দৃষ্টির শক্তিতেই তারাশঙ্কর বালক অমরকেও টেনে নিতে পেরেছেন,—যেখানে “আনন্দবাজারের অঙ্গনমধ্যে উচ্ছৃঙ্খল আবৃত-উচ্ছ্বাস তীব্রতম হইয়া ঘনীভূত হইয়া উঠিয়াছে ।..... অমর বহু কষ্টে ভিতরে প্রবেশ করিয়া অবাক হইয়া গেল ।

একজন পুরুষের গলা ধরিয়া স্ত্রী একটি মেয়ে উন্মত্তার মত নাচিতেছিল । বোঁ বোঁ শব্দে ঘুরপাক খাইতেই পুরুষটি মেয়েটিকে ছাড়িয়া দিয়া একপাশে দাঁড়াইয়া টলিতে টলিতে পড়িয়া গেল । উচ্ছৃঙ্খল অট্টহাস্তে জনতা উল্লাস প্রকাশ করিল ।”

এই নিরাবরণ বর্ণনার কোথাও ‘বিদ্রোহের’ চোখ-ঝলসানো উদ্ভূত দীপ্তি অথবা আত্মগ্লানির অবসাদ-জালা বিন্দুমাত্রও উপস্থিত নেই । কারণ নৈর্ব্যক্তিক ঋজু ভঙ্গিতে শিল্পী যে অনাড়ম্বর তথ্য বর্ণনা করতে পেরেছেন, তার মূলে আছে কল্যাণ-মিষ্ট পরিণাম অঙ্কনের সূদৃঢ় প্রত্যয় । ‘আনন্দবাজার’-র সর্বাপেক্ষা লাশ্ময়ী কমলির ঘরেই অঙ্ককার পেছনের দরজা দিয়ে গিয়ে উঠেছিল পথহারী মণি । ছ’বছরের ছোট্ট শিশুর বক্ষে বক্ষ দিয়ে ব্যভিচারিণী নটীর আত্মায় জননীর ক্ষুধা উদগ্ৰ হয়ে ওঠে । তার পরিণামে উন্মাদের মত সে ছুটে যায় ‘আনন্দবাজার’ ছেড়ে অঙ্ককার পথে,—ঐ ছোট্ট মেয়েটিকে ‘মাসী’-র লোভ-উন্মত্ত করাল গ্রাস থেকে উদ্ধার করার আকাঙ্ক্ষায় । কমলির বৃত্তকু আত্মা যেখানে মণির ‘মাসীমা’ হয়ে উঠেছে, সেই প্রসঙ্গে বুদ্ধদেব বস্তুর প্র্যালোচিত ‘চোর চোর’ গল্পের কথা মনে করা যেতে পারে । কিন্তু বারাজনা-জীবনের অবসন্ন মুহূর্তে আপন আত্মার অপগত ছায়ামূর্তির আকস্মিক আবিষ্কারের বিমর্ষতা, আর ভ্রষ্টা নারীর মধ্যে জননীরূপা কল্যাণীর আবির্ভাব-কল্পনা এক নয় । প্রথমটি অনিশ্চিত বিষয়তা বোধের ব্যঞ্জনাবহ,—দ্বিতীয় সূদৃঢ় প্রত্যয়ের নাটকীয় রূপায়ণ ।

প্রকরণের দিক থেকে ‘মেলা’ গল্পটি নিখুঁত ছোটগল্পের সংহতি দাবি করতে পারে না,—গ্রহণের বিস্তার-শৈথিল্যই তার মুখ্য কারণ । কিন্তু আলোচ্য তিনটি গল্পেই

শিল্পীর প্রত্যয়-ঘোষণার অকুণ্ঠতা স্পষ্টত অশংসনীয়,—কখনো বা অতি-দৃষ্ট। যে-কোনো গল্পেই অমোঘ প্রত্যয়ের এই বর্ণাঢ্য চিত্রণধর্মকেই তারাশঙ্করের কবি-স্বভাব বলে অভিহিত করতে চেয়েছি ; আর এখানেই শৈলজানন্দের পথে তিনি শৈলজানন্দের চেয়েও প্রাগ্রসর,—এক সুনিশ্চিত পথের অচঞ্চল পথিক। শৈলজানন্দ-প্রসঙ্গে পূর্বলোচনায় বলেছি,—জীবনকে তার অথও মূর্তিতে দেখেছিলেন তিনি ;—কিন্তু মৃন্ময়-বস্তু-জীবনের দেহে প্রাণসঞ্চারের উপযোগী চিন্ময় কোনো প্রত্যয়-মন্ত্র সমুচ্চারিত হয় নি তাঁর কণ্ঠে। কেবল এই কারণেই বৃক্ষি আত্মঘোষণায় নির্বাক শিল্পী তাঁর স্বীকৃতির পূর্ণ মূল্য কোনো দিনই দাবি করতে পারলেন না। এমন কি তারাশঙ্করও হয়ত তাঁর সমকালীন সমানধর্মী এই প্রগত-কে যথার্থরূপে আবিষ্কার করে উঠতে পারেন নি। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের সত্যদৃষ্টির আলোকে শৈলজানন্দের স্বাতন্ত্র্য-পরিচয় আচ্ছন্ন থাকে নি,—সেকথা পূর্বে উল্লেখ করেছি। আত্মার বাসনায় শৈলজানন্দও যে তারাশঙ্করের প্রযুক্ত অর্থেই ‘বিপ্লবের’ দলভুক্ত, পরিণত বয়সের উপলব্ধিতে সেই সত্যকে অভিযাক্ত করেছেন তিনি নিজেই :—

“জীবনের সত্যানুসন্ধানের অভিসার যাত্রা আমার এখনও চলছে। এখনও দেখছি, একদিকে যেমন দেশের অধিকাংশ মানুষ দয়া-মায়াহীন ধর্মধর্ম বিবর্জিত হয়ে তার ছুরাশার চরমতম স্বপ্নকে সফল করবার জন্য অসত্যকে অপমানকে অনায়াসে স্বীকার করে নিচ্ছে, নিজে বা নয় তাই হবার জন্য কোন অন্তায় করতে কুণ্ঠিত হচ্ছে না, অবলীলাক্রমে অপরের ক্ষতি করে নিজে বড় হবার চেষ্টা করছে, অন্যদিকে তেমনি তার সাহিত্যে চলেছে জীবনের জয়গান, চলেছে—মাহুষের নিত্যরূপ এবং শ্রেষ্ঠরূপের প্রকাশ। মাহুষের আনন্দবোধ এবং সুখবোধের সীমা কেমন করে ছুরাশার চরমতম স্বপ্নকে পেছনে ফেলে রেখে, ইঞ্জির-সন্তোষের তৃপ্তিকে অতিক্রম করে, মাহুষের সমস্ত মন, ধর্মবুদ্ধি এবং হৃদয়কে অধিকার করে—সাহিত্যে রচিত হচ্ছে তারই বিচিত্র কাহিনী। মহুসজ্বের আনন্দপরিধির বিপুলতায় চলেছে সাহিত্যের বিজয়োৎসব।

সাহিত্যের কল্যাণে মাহুষের হৃদয়রাজ্যের পরিধি ক্রমশ বিস্তার লাভ করেছে।”

তাহলেও প্রশান্ত, অ-প্রাধর দৃষ্টা শৈলজানন্দ কেবল যথোচিত উদ্যোগনার (initiative) অভাবে গল্পের শরীরে আত্মার আকাজকাকে স্পষ্টোচ্চারিত প্র-মূর্তি দান করতে পারেন নি। কিন্তু তারাশঙ্কর তা করেছেন অপার সার্থকতার সঙ্গে এমন কি গল্পটির শরীরে যেখানে কাব্যের স্বপ্ন ধরে নি, সেখানে সঞ্চারিত করেছেন আবেগের প্রদীপ্ত জ্বলস। ‘ইমারত’ গল্পের কথা মনে পড়ে :—

জনাব শেখ রাজমিস্ত্রী সারাজীবন ইমারত গড়েছে। এ-কেবল তার পেশা নয়,—
নেশা, ধর্ম, সবই।

জাত-শিল্পী জনাব,—শ্রষ্টার দিগন্তলেনহী স্বপ্ন তার চোখে। শ্রামাদাস বাবুর
শিবমন্দির গড়ছিল জনাব।—রূপণ,—যথের স্বভাব শ্রামাদাসের। শেষ বয়সে শিবমন্দির
গড়ার অদ্ভুত খেয়াল হয়েছে,—লোকে দেখে বিস্মিত হয়। তবু পয়সা বুকের শাঁজরের
টুকরো শ্রামাদাসের,—তাই জনাবের হাতে মন্দিরের ইমারত যখন আকাশ ছুঁড়ে উঠতে
থাকে, আতঙ্কিত হন শ্রামাদাস,—তিনি যে ছোট্ট একটি মন্দির গড়তে চেয়েছিলেন!
জনাব শেখ তার উত্তরে যা বলে, সহজ-কবির স্বরূপ যেন তাতে মূর্তি ধরে ওঠে;—“মন্দির
হবে, দেবতার মন্দির আকাশের গায়ে মার দিয়ে মাথা উচা করে খাড়া থাকবে,
স্বর্গের আলো পড়ে সোনার কলস ঝলবে। গাঁয়ের লোকের ঘুম ভাঙবে সকালে,
আল্লাহকে—ভগবানকে প্রণাম করতে মুখ তুলবে, আপনার মন্দিরের চূড়া চোখে
পড়বে। তারা প্রণাম করবে আপনার ঠাকুরকে।...মন্দিরের চূড়া জ্বালা বরাবর
দূর থেকে দেখা যাবে। তবে সে মন্দির। গাঁয়ের চারপাশে গাছপালা, জঙ্গল মনে
হয় দূর থেকে। সেই জঙ্গলের মাঝখানে গাছপালার মাথা ছাড়িয়ে আশ্বিনের টুকরাভর
মেঘের মত মন্দিরের মাথা দেখা যাবে। লোকের প্রথমে মনে হবে মেঘই বটে।
তারপর মনে হবে—না, মেঘ তো লয়,—মন্দির—এ মন্দির। তারিফ করবে লোকে।
বুলবে—হ্যাঁ, ইমানদার লোকের কীর্তি বটে।...”

মন্দির, ইমারত, শুধু তার বস্তু-মূল্যেই মূল্যবান নয়, তার সৃষ্টিগুণের উৎকর্ষে
কাজজরী,—এ বিশ্বাস জনাবের আত্মার নিত্য সঙ্গী। সে বলে,—“হায় খোদা!
হে ভগবান! এ কাজ এত সোজা? একি এমনি হয়! খোদা তায়লা হুনিয়া তৈরি
করলেন—কোথাও গড়লেন পাঁহাড়, কোথাও গড়লেন নদী, কোথাও গড়লেন বন—
সমান মেঝের ছুনিয়ার ক্ষেত গড়লেন—কিনারায় কিনারায় সমুদ্র। তাঁর কাছ
থেকেই না বড় বড় মাহুস দামি মগজে ভরে নিয়ে এল সেই বিজ্ঞা!”—সাধনার মত
করে তাই সৃষ্টির এই ঐশ্বরিক বিজ্ঞাকে আয়ত্ত করেছিল জনাব,—“নবাবী আমলের
ইমারতী এলেম” আর তার সঙ্গে ‘সাহেবানদের’ আধুনিক ইঞ্জিনিয়ারী বিজ্ঞা। গুরু-
দক্ষিণাও দিতে হয়েছিল তাকে চরম মূল্যে,—রহুকে নিয়ে নিয়েছিল খুরসেদ,—সাহেব
ডাঙার রেশমকুঠিতে এই খুরসেদই ছিল তার জ্ঞানের মুরশীদ। আঠার বছর বয়সে
নিজের চেয়ে বড় হাড়িদের মেয়ে রহুকে নিয়ে পালিয়ে গিয়েছিল জনাব,—মাতাল
করেছিল রহু তাকে। যেমন চোখ, তেমনি চুল,—“আর সে কি কালো রঙ।”—
তেমন কালো আর চোখেই পড়ে নি কখনো জনাবের বাট বছর বয়সে। এই রহুকে

নিয়ে গিয়েছিল খুরসেদ। জনাবও পালিয়েছিল খুরসেদ-এর সন্ত-নিকে-করা বউ হামিদনকে নিয়ে, সেই হামিদন আবার মরেছিল বধমানের এক গাঁয়ে। খারাপ অসুখ হয়েছিল,—দোষ নেই হামিদনের, জনাবই তাকে সে অসুখ ধরিয়েছিল,—জনাবকে দিয়েছিল বধমানের কামিন সৈরভী। জোয়ান বয়সে তখন জনাব চিকিৎসা করে ভাল হয়েছিল। কিন্তু হামিদন লজ্জা ভেঙে প্রথম যখন প্রকাশ করলে তখন তারা গাঁয়ে চলে গেছে,—অনেক ভেতরে, চিকিৎসা হয় নি।

তাহলেও রাজমিস্ত্রীর ছেলে জনাব ইমান হারায় নি কখনো। যোল বছর বয়সে তার বাবা প্রথম কর্ণি হাতে দিয়ে বলেছিল,—“বাপ, এই কথাটি মনে রাখিয়ো; আগে যোল আনি কাম দিবে তার বাদে যোল আনি টাকাটি লিবে।”—বুকে সেই গুরু-বাক্যের নিষ্ঠা, আর হুচোখ ভরে শিল্পীর স্বপ্ন নিয়ে জনাব ঘুরে ফিরেছে,—রাজমহল থেকে সাহেবডাঙা, সেখান থেকে বর্ধমান,—শহর থেকে গাঁয়ে কত পুরোনো ইমারত দেখেছে,—কত সব অপূর্ণ সৃষ্টি!—নিজেও গড়েছে কত। কোথাও ইমানের ফাঁকি দেয় নি এই দীর্ঘ ষাট বছর বয়সের সাধনায়। নিজের গাঁয়ের কয়েকটিমাত্র পুরানো মসজিদ-মন্দির ছাড়া সর্বত্রই রয়েছে সেই ইমানদার কর্ণির চিহ্ন। শ্রামাদাসবাবুর মন্দিরের কাজও যোল আনা উঠিয়ে দিয়েছে জনাব। বাকি রয়েছে কেবল ‘পলন্তারা, নক্সা, কার্গিস, বিট, পাতলা ছুরির মত ধারালো মিহি কর্ণির কাজ।’ এবারে তাই শুরু হবে।

এমন দিনে কাজে যায় না জনাব,—অসুখ হয়েছে তার আবার,—রসিদ বলে, “কামিনগুলোকে নিয়ে মাতামাতি করে বড়োবয়সে।”—এই রসিদকেই একদিন ভাল হয়ে উঠে প্রকাশ্তে মেরেছিল জনাব—মতিকে সে অসুখ ধরিয়েছিল বলে,—মতির থেকেই জনাবের অসুখ। সে পরের কথা, তার আগে ইঞ্জেকশন নিয়েছে জনাব সেদিন,—তাই বসে আছে, জর আসবে এবার,—এমনিই হয়,—জনাব সব হাদিশ জানে। বাড়িতে কেউ নেই, “হামিদনের যত্নের পর সে আর নিকা করে নাই। ইচ্ছাই হয় নাই। কি করবে সে নিকা করে? রজু, সৈরভী, হায়তন, রোশনী, টগরী বউ, সত্য ঠাকুরঝি, জুবোনা, রানী সই, মতি নাতবোঁ, দাসী নাতনী এদের নিয়ে দিন কাটছে তার,……ওদের তো সে ছাড়তে পারবে না। সে জানে, অহরহ কাজকর্মের সময় যারা পাশে থাকে, হাতে হাতে লাগে, চোখে চোখ রাখতে হয়, পায়ে ইট পড়লে আহা বলে, যাদের মাথার চুল মুখে এসে পড়ে ঝুঁকে ইট মশলা দেবার সময়, ভায়ার উপর কড়া রোদে মাথা ঘুরে গেলে যারা বাতাস দেয় আঁচল দিয়ে, তাদের উপর দিল না পড়ে উপায় কি? এমন কোনো রাজমিস্ত্রী সে তো দেখলে না,—যে এদের দিল না দিয়ে পারলে।।।

সে জানে খোদা তায়লার দরবারে এটা তার গোনাহ। তার এই পাপ—জেনার জন্তে গোনাহ—এর গোনাগারি তাকে দিতে হবে। হুনিয়ার মানুষকে সে দেখেছে। ভালমাহুষ আছে বৈকি ! এই হুনিয়ায় পয়গম্বর আসেন—ইমানদার মাহুষ আছেন—তাই তো হুনিয়া আজও আছে। নইলে হুনিয়া ফেটে চৌচির হয়ে যেত মাহুষের পাপে। গুরা বাদে বিলকুল মাহুষ হুদ খাচ্ছে—ঘুষ নিচ্ছে—চুরি করছে—জেনা ব্যভিচার করছে। সে হুদ খায় না, ঘুষ নেয় না ; চুরি করে না।...

সে বলে—আল্লাহ্ তায়লা—খোদা তায়লা—মহম্মদ রহুল আল্লাহ্ ! আমার এই গোনাহটুকু মাফ কিয়া যায় হজরৎ !

অনেকক্ষণ পরে সে আবার বলে—যদি গোনাহ্ গারি দিতে হয়—মাফ যদি নাই করো—সাজা দিয়ো তুমি।”

—ক্রমশ জর ছেড়ে যায় জনাবের—দুটো ইঞ্জেকশনেই সে তাজা হয়ে ওঠে। তারপর আবার শ্রামাদাসবাবুর কাছে গিয়ে হাজির হয়। রসিদকে সে চড় মারে—রোগ ধরিয়ে চিকিৎসা করায় না বলে।—মতিকে নিজে থরচ দিয়ে চিকিৎসা করায় ! মন্দির শেষ হয়ে গেলে আবার চলে যায় গ্রাম ছেড়ে সাঁওতাল পরগণায়। যাবার সময় রসিদের হাতেই মতিকে সাঁপে দিয়ে যায়। “সাঁওতাল পরগণায় লাল মাটির টিলা, সেই টিলার উপর সাহেবানদের গির্জা হবে। চাঁপার কলির মত গোল ক্রমশ সরু হুচালো হয়ে উঠবে গির্জার চূড়া।”—সেখান থেকে ডাক এসেছে রাজমিস্ত্রী জনাবের।—

এ পর্যন্ত এসে তারাশঙ্করের অনেক উৎকৃষ্ট গল্পের মত ফুট্‌কি দিয়ে আবার গুরু হয়েছে গল্পের ক্রোড়াংশ। শিল্পী নিজেই এবারে বলেন,—“শ্রামাদাস বাবুর মন্দির এবং জনাব নিয়ে গল্প শেষ হয়েছে। কিন্তু জনাবের কথা শেষ হয় নাই। সামান্য কয়েকটা কথা।”—

সেকথা আর কিছু নয়, তারাশঙ্করের শিল্পি-আত্মার প্রত্যয়-স্বপ্নের কাব্যিক ঘোষণা। জনাবকে তিনি গড়েছেন নিজের অভিজ্ঞতার মাটিতে ভাব-কল্পনার প্রত্যয়-মাধুরী মিশিয়ে।

তিন বছর পরে রুগ্ন, বৃদ্ধ, অর্থহীন জনাব ফিরে আসে দেশে,—কিন্তু রসিদ ও তার প্রতিপত্তিশালী পিতার বক্তৃতায় নিজের ভাঙা বাঁড়র ভিটেটুকুও তখন তার হাতছাড়া হয়েছে। এক সাঁওতাল যুবতীকে সে সঙ্গে এনেছিল,—সেও গিয়ে উঠেছে রসিদের ঘরে। এককালে আবহুল ও শাকরুদ ছিল জনাবের,—রসিদের মত তার কাছে কাজ শিখেছে। ইমানদার ছেলে,—তারই সহায়তায় গ্রামের বাইরে বিশ পঁচিশটা

কুরিওয়ালা বুড়ো ভুতুড়ে বটের তলায় আন্তান গাড়লে বুড়ো জনাব। এইখানে প্রথম যৌবনে নৈশ অভিসারে আসত রত্ন,—এখান থেকেই পালাবার হুঁচকি করেছিল দুজনে।

গাছের তলায় বসেছিল জনাব,—অদূরে তার ভাঙা চালাঘর। “আষাঢ় মাস। ঘনঘটায় মেঘ করে এসেছে, আকাশ যেন ডেঙে পড়বে। রুষ্টি আসবে।” জনাব উঠতে চেষ্টা করেও উঠতে পারে না। আর চালাঘরে গিয়েই কি হবে—জল আটকাবে না, বরং জোর হাওয়া দিলে চাপা পড়তে হবে। শান্ত হয়ে তাই বসে থাকে বুড়ো নিঃশক্তি জনাব,—সেই প্রাগৈতিহাসিক বুড়ো বটের তলায়,—চুপ করে সে চেয়ে দেখে—

“ঘন কালো মেঘ। কালো রঙ মিশানো সিমেন্ট করা মেঝের মত বাহার খুলেছে। বাহবা! বাহবা! ওকি মন্দিরটা নয়? কালো আকাশের গায়ে সোনার বরণ কলস—কয়েকটা দানা-বাঁধা বিজলীর মত ঝক্ ঝক্ করছে। তার নীচে পঙ্কের পলেস্তারা করা দুধ-বরণ মন্দিরের মাথা। আহা-হা-হা! চোখ ফেরালে সে। আকাশ-জোড়া কালো মেঘের পালিশের গায়ে হলুদবরণ ঘরে মাধব বাবুর তেতলার ঘরের সারি। সোনার বরণ বহুদীরা জানালা ধরে দাঁড়িয়ে মেঘ দেখছে। নীচের তলায় বৈঠকখানা ঘরে বাবুরা মজলিশ করে বসে গরম চা খাচ্ছে। বাচ্চার সব বারান্দায় ছুটাছুটি করছে। তার হাতে গড়া ছাদ। কোনো ভয় নেই যত জোরে আসুক রুষ্টি, এক ফোঁটা গলে পড়বে না। আনন্দ রহো, আরাম করো। আর একটু দৃষ্টি ফিরিয়েই ঐ আর এক টুকরো দালান—কার চিলে-কোঠা—কালো মেঘের গায়ে ভাঙ্গা বাড়ির মত মনে হচ্ছে। কবুতরেরা, কাকের, পেঁচারা আলসের নীচের খোপে খোপে গিয়ে ঢুকেছে; গলা ফুলিয়ে চুপ করে সব বসে আছে। এ খোপ মিজিরাই রাখে। থাকুন সুখে আরামে মৌজ করে মালিকরা ঘরে অন্তরে, পাখিরা থাকবে খোপরে খোপরে। থাক্ তোরা, আরামসে থাক্। খোদা তায়লার কাছে কলকল করে বলিস—জনাব আলির জেনার গোনাহ্ যেন মাফ করেন। আর কোনো গোনাহ্ তার নাই। আবার দৃষ্টি ফেরালে সে, এদিকে কোনো কিছু দেখা যায় না। শুধু মেঘ—শুধু মেঘ। বাহায়ে! চমৎকার মেঘ ত এদিকটায়! সাদায়া কালোয় যেন ভাঙা-গড়া চলছে লহমায় লহমায়। ওই দিকটা দিয়েই সে সাঁওতাল পরগণা গিয়েছিল। বাঃ, শাদা মেঘ যেন ঠিক গির্জার চূড়া হয়ে উঠেছে। চাঁপার কলির মত গোল মিনার ক্রমশঃ সরু হুচালো হয়ে মিশে গিয়েছে। দুনিয়ার সব দুঃখ সে ভুলে গেল। দৃষ্টি ফেরালে সে আবার।

আঃ—ওই যে মসজিদ—ওই যে তার হাতে গড়া মিনার !

ঝপ্ ঝপ্ করে বৃষ্টি নেমে আসছে।

আত্মক।

জনাব তাকালে মাথার উপরে—বুড়া বটগাছের পাতায় পাতায় ঢাকা গেল গম্বুজের মত মাথার দিকে। খোদা তায়লার নিজের হাতে গড়া ইমারত। সব ঝাপসা হয়ে গিয়েছে—এইটুকু ছাড়া।”

‘ইমারত’ গল্পের শেষ হয়েছে এখানে,—বাংলা গল্প-সাহিত্যে কবি-স্বভাবিত তারাশঙ্করের শিল্প-ধর্মের পরিচায়নও এখানে সম্পূর্ণ হতে পারে। পূর্বে বলেছি, বস্তুময় জীবনের ভিত্তির ওপরেই কথাসাহিত্যিক তাঁর সৃষ্টির আসন প্রতিষ্ঠা করেন। তারপর সেই বস্তুদেহের শিরায় শিরায় জড়িয়ে দেন শিল্প-ভাবনার সঞ্জীবনী,—খাত্তের শরীরে অল্প-রসের মত। কিন্তু কবির স্বপ্ন বস্তুর ভেতর থেকে বস্তুরকে আহরণ করে। তারাশঙ্করের প্রত্যয়-সিদ্ধি এই কবি-স্বপ্নের সঙ্গে তুলনীয়। ‘রসকলি,’ ‘যাহুকরী’ প্রভৃতি গল্প সম্বন্ধে বলেছি,—বস্তুর সঞ্চয় তাঁর রচনায় অপার। কিন্তু সেই বস্তুর সৌষ্ঠব-সংহত সূদৃশ্য অঙ্গরচনায় তাঁর শিল্প-দৃষ্টি আগ্রহী নয়। দুই হাতে বাস্তব অভিজ্ঞতার ফুলঝুরি খেলে সূনিশ্চিত বিশ্বাসের স্বপ্নলোকে পৌঁছে যাবার দিকেই তাঁর ঝোঁক। তাতে বস্তুর অপচয় ঘটেছে কম নয়,—অনেক স্থলে গল্পের শরীর অতিব্যাপ্ত হয়ে পড়েছে,—এমন কি ছোটগল্প তার যথোচিত শমে এসে পৌঁছালেও আবার তাকে টেনে নিয়ে চলেছেন শিল্পী। এই শেষোক্ত প্রচেষ্টার উদার স্বীকৃতি তো রয়েছেই ‘ইমারত’ গল্পের পূর্বোক্ত শেষ-অংশে। তারাশঙ্করের গল্প নির্বস্তক নয়,—বস্তু-বহুল ; কিন্তু বস্তু-নিমগ্ন নয়,—স্বপ্নলীন !—বস্তুকে অতিক্রম করেও সেই স্বপ্নের জগতে পৌঁছুবার প্রাতিশ্রুতিবদ্ধ হয়েছে যেন লেখনী ধরেন তিনি।

ফলে বস্তুর সঙ্গে স্বপ্নের সহজ সংযোগে একটি রাসায়নিক অখণ্ডতা আর গড়ে উঠল না। ঐ ‘ইমারত’ গল্পের মধ্যেই দেখি,—একদিকে রয়েছে রাজমিস্ত্রীর রীরংসা বৃত্তি,—বংশ বংশ ধরে বা অনতিক্রম্য হয়ে আছে,—আর একদিকে ছড়িয়ে পড়েছে শিল্পি-আত্মার বিস্তৃত সত্য-স্বপ্ন। অর্থাৎ, জনাব শেখের পক্ষে এই দুই-ই যথার্থ,—চরিত্র হিসেবে জনাব স্বাভাবিক, বাস্তব, জীবন্ত ;—কি কর্মে, কি স্বপ্নে। কিন্তু প্রয়োগ-বিধির দিক থেকে,—জনাবের কাজ এবং জনাবের স্বপ্ন একসঙ্গে বাধা পড়ে নি ;—কল্প জনাবকে থামিয়ে দিয়ে জরের ঘোরে তার কণ্ঠে স্বপ্নের বাণী রচনা করতে হয় শিল্পীকে,—সত্যের কাব্য-দেউল নির্মাণের জন্য গল্প শেষ করেও বুদ্ধ অধর্ম জনাবকে নিয়ে এগিয়ে যেতে হয় নৈরুদ্ভাস্য অপারগ ভাবনার কল্পলোকে। জনাবের

জীবনে action আর emotion অভিন্ন সামগ্রিকরূপে প্রযুক্ত হইল না। কেবল এই কারণেই মনে হবে যে, কবির স্বপ্ন গল্পের বস্তু-শরীরে যেন অতি-প্রক্ষেপিত,—এসব ক্ষেত্রে তারাশঙ্করের জীবন-মন্ত্র একটু অতিমাত্রায় উচ্চারিত।

কিন্তু এটুকু অভাব হলেও অস্বাভাবিক নয়। বরং—ঐখানেই তাঁর রচনাধর্মের ওপরে পড়েছে ইতিহাসের নিজের হাতের স্বাক্ষর। আপন শিল্পধর্মের বিশিষ্টতা নিয়ে তারাশঙ্কর হয়ত পরোক্ষত রবীন্দ্রনাথ-শরৎচন্দ্রের নবযুগোচিত উত্তরাধিকার আকাজ্জা করেছেন। অন্তত সমসাময়িক ইতিহাসের প্রসঙ্গে “বিপ্লবের অগ্রগামী বিদ্রোহের কাল”—এর পতাকাধারী “শৈলজানন্দ, প্রেমেন্দ্র, অচিন্ত্য, প্রবোধ, বুদ্ধদেব, সরোজকুমারের” থেকে পার্থক্যের সুনির্দিষ্ট ভূমিকা দাবি করেছেন। পুরাতনের উত্তরাধিকার নূতন কালের সার্থক সৃষ্টির মধ্যে আপনা থেকেই বর্তায়। ঐতিহ্যই ত আসলে সকল সার্থক গতির প্রায় একমাত্র পাথর। তাহলেও তারাশঙ্কর যে পরিমাণে পূর্বসূরীদের স্বভাবযুক্ত, তার চেয়ে কম পরিমাণে নিজের কালের সান্নিধ্যবর্তী নন। শরৎচন্দ্রের চেয়ে শৈলজানন্দের সঙ্গে তাঁর নৈকট্য বেশি। তারাশঙ্কর তাঁর সাহিত্য-সাধনা শুরু করেছেন প্রথম বিশ্বযুদ্ধের অনেক পরে। ততদিনে বাংলাদেশের ইংরেজি-শিক্ষিত তরুণ চেতনায়, শিল্পী নিজেই যাকে “আধুনিক বিজ্ঞান-প্রভাব” বলে অভিহিত করেছেন, তার গভীর রেখাঙ্কন শুরু হয়ে গেছে। কেবল যুদ্ধোত্তর রাজনীতি (গান্ধীবাদ, সমাজবাদ প্রভৃতি) অথবা অর্থনীতির (শিল্পপ্রধান আর্থিক জীবননীতির অভ্যুদয়) ক্ষেত্রেই নয়, পরিবার-নীতি, চরিত্রনীতির জগতেও তার ছাপ পড়েছে। তারাশঙ্কর মূলত স্বভাব-শিল্পী, সহজ-প্রকৃতির নিজের হাতে গড়া স্রষ্টা;—বই পড়ে নূতন কালের জ্ঞান তিনি আহরণ করেন নি। বস্তুত এখানেই তাঁর স্বাতন্ত্র্য-ও। কিন্তু প্রকৃতিকে অস্বীকার করবার উপায় কোথায় তাঁর পক্ষেও? বাংলাদেশের নতুন যুগের ভাবপ্রকৃতিতেও তখন যে নবীন প্রবণতা আমূল সঞ্চারিত হয়ে গিয়েছিল,—তার এক মুখ্য উপাদান ছিল পরিবেশ-সচেতনতা। এই কালচেতনার প্রথম শ্রেষ্ঠ স্বাক্ষর-রচিত হয়েছে শৈলজানন্দের আঞ্চলিকতা-চিহ্নিত কল্যা-কুঠির গল্পে। তারাশঙ্করের প্রথমতর আঞ্চলিকতারও মূল প্রেরণা এই তুলনারহিত পরিবেশ-সচেতনতায়। নিজেই তিনি বলেছেন,—“আইডিয়ার সঙ্গে বিবাদ নেই, আইডিয়া জীবনের দীপ্তি; আদর্শবাদের সঙ্গে বিরোধ নেই, আদর্শবাদ সমাজের ধারক। কিন্তু তবু সব আইডিয়া, সব আদর্শ আমরা নির্বিচারে গ্রহণ করব কি করে? যে জীবন হতে আমাদের সাহিত্য-রচনার কাঁচামাল সংগ্রহ করতে হবে তাকে পঙ্কু করে খর্ব করে বিকৃত করে, তার গতি-প্রকৃতিকে ক্ষুণ্ণ করে যদি কোনো আইডিয়ার সঙ্গে আপস করতে হয় তবে

সেই আইডিয়া বর্জন করাই ভাল। জীবনের চাহিদাতেই আইডিয়া অথবা আদর্শের কলম স্বাভাবিকভাবে আমাদের জীবনের সঙ্গে জোড়া যায়। তাতে যদি আমাদের ফলফুল ছায়ার সম্ভাবনা বাড়ে তাতে আপত্তি নেই।”^{৩৬}

সৃষ্টির ক্ষেত্রে “কাঁচামালের” সম্বন্ধে এই অবহিত আগ্রহ নিতান্ত আধুনিক কালের—রবীন্দ্রনাথ-শরৎচন্দ্রের কালের যুগধর্ম। শরৎচন্দ্রের প্রসঙ্গেই আসা যাক,—বঙ্কিমের তুলনায় কালের দিক থেকে প্রাগ্রসর হলেও স্বভাবের মৌলিকতায় তাঁর শিল্পচেতনা বঙ্কিমের নয়। অর্থাৎ, যে-পল্লীসমাজে বেগী ঘোষাল থেকে দীর্ঘ ভট্টাচার্য সকলেই স্বাভাবিক, জ্যেষ্ঠাইমা চরিত্রের বস্ত্র-উপদান সেই সমাজে উপস্থিত কী? (কিংবা, ‘পণ্ডিতমশাই’ গল্পে বৃন্দাবন ও কুসুম,—বিশেষ করে কুসুম-চরিত্র তথাকথিত অন্ত্যজ বোষ্টম সমাজের ‘কাঁচামাল’ দিয়েই তৈরি, এমন কথা বলতে কি পারি! এ-সব সৃষ্টিকে অসার্থক বলবার মত উন্নততা অকল্পনীয়। কুসুম বা জ্যেষ্ঠাইমা অ-বথার্থ নয়,—শরৎচন্দ্রের ‘আইডিয়া’র স্বর্গলোকের মধু-স্বরভি দিয়ে রচিত হয়েছে এদের অমৃত-মূর্তি,—দেশকালের অভিযায়ী হয়েও তারা একান্তভাবে সত্য। কিন্তু একালের দৃষ্টি কেবল সত্য আর স্নন্দরকে নিয়েই খুশি নয়,—জীবনের বাস্তব বনিয়াদের সঙ্গে তাকে অঘ্রিত করার দিকেই তার প্রধান ঝোঁক। দৃশ্যমান জগতের ‘কাঁচামালের’ সঙ্গে আত্মার অনির্বচনীয় আইডিয়ার অচ্ছেদ্য পরিণয় বন্ধনের সমস্তাই তাই ‘কল্লোল’ ও তদন্তের যুগের মুখ্য গ্রন্থি। শৈলজানন্দ এই গ্রন্থির স্বরূপ লক্ষ্য করেছিলেন,—তারাত্মক করলেন সেই গ্রন্থি-ভেদ। একজনের উপলব্ধি নিরুত্তাপ, প্রায় নৈর্ব্যক্তিক; আর একজনের প্রয়াস ব্যক্তিত্বের সকল শক্তি প্রয়োগে। নির্বাক দ্বিধা এবং উচ্ছ্বসিত জ্রতগতি, দুইই প্রাথমিকতার ধর্ম। তাকে অতিক্রম করে বাংলা ছোটগল্প-সাহিত্যে নূতন ইতিহাস কবে পূর্ণাঙ্গ হয়ে উঠবে, সে আলোচনা আমাদের পরিকল্পনার সীমান্ত বহির্ভূত। কিন্তু সেই নূতন ইতিহাসের ইমারত তারাত্মকতার গল্পে সূচিহিত অবয়বে গড়ে উঠেছে, এইখানে তাঁর শ্রেষ্ঠ কীর্তি। সবশেষে অমুভব করব, কোনো নতুন কালের স্রষ্টা তিনি নন। কিন্তু কাল-প্রকৃতি তাঁর স্বভাব-কবির লেখনী ধরে নিজেকে প্রকাশিত করে তুলেছে দৃঢ় দ্বিধাহীন বর্ণাঢ্য ভাষণের মাধ্যমে।

এই দীর্ঘ আলোচনার মধ্যে তারাত্মকতার গল্পবাণীকেই ধরতে চেয়েছি। এই প্রসঙ্গ দৈর্ঘ্যে অতিকায় হয়ে থাকলেও তা প্রায় অপরিহার্য ছিল,—কারণ তারাত্মকতার সাহিত্যের শ্রেষ্ঠ উপাদান তাঁর রচনার অন্তর্নিহিত স্পষ্টোচ্চাষিত জীবন-বাণী,—যাতে স্বজনধর্মের ঐতিহাসিক গুণ এবং প্রকরণগত স্বভাব দুইই একসঙ্গে

ধরা পড়েছে। সেই মুখ্য প্রসঙ্গের পরে আলোচিতব্য রয়েছে আরো দুটি উপাদান,
—তঁার গল্প-বিষয় ও রচনা-প্রকরণের কথা। তারানন্দ্রের গল্প-বিষয়কে আবার
হৃদিক থেকে বিচার করে দেখবার অবকাশ রয়েছে,—এক তার রস-স্বাছতার লক্ষ্যকোণ
এবং আরো এক প্রটের বস্তুত্ব ও বস্তু-বিশ্লেষণের বিশিষ্টতার দিক। প্রথমে রসস্বাছতার
বৈশিষ্ট্যের কথাই স্বরণ করা যাক।

সৃষ্টি-বাসনার বৈচিত্র্যের প্রসঙ্গে তারানন্দ্রের নিজে বলেছেন,—“যেমন আধ্যাত্মিক
সাধনায়, তেমন সাহিত্যের সাধনাতেও—অধিকারিভেদে পথের ভেদ আছে। ধারা
সুন্দর, শোভন, ললিত, সুকুমার বৃত্তির কারবারি, প্রসাদগুণ যাদের উদ্দীষ্ট, তাঁদের
তুলনা করব বৈষ্ণব-পন্থীদের সঙ্গে। আর ধারা রোজ-বীভৎস-ভয়ানক রসের
কারবার করেছেন, জীবনকে কেড়ে ফুঁড়ে রক্তমাংস-রস-মজ্জা-ক্লেদ-গ্রানির উপাদানের
মধ্যে সত্যের সন্ধান করেছেন, তাঁরা তাত্ত্বিক।”^{৩৭} এক বিশেষ তাৎপর্যে তারানন্দ্রের
ছোটগল্পে এই উভয় রসের উপাদানই বর্তমান। একেবারে অভিধানের অর্থেই তাঁর
গল্পের গ্লট্-এ বৈষ্ণব জীবন-রসের স্নিগ্ধ-স্বাছতা ও তাত্ত্বিক-সাধনার ভয়ানক রসের
বিচিত্র উপাদান উপস্থিত রয়েছে;—আর তাঁর মূলে আছে শিল্পীর জীবন-অভিজ্ঞতার
পটভূমিগত বৈচিত্র্য।

বস্তুত পঞ্চেন্দ্রিয়ের বাস্তব অভিজ্ঞান দিয়ে যে জীবনানুভবের প্রত্যক্ষ আরতি করা
সম্ভব হয় নি, তারানন্দ্রের সৃষ্টির নিভৃত প্রকোষ্ঠে তার প্রবেশাধিকার চিরকালই ব্যরিত
হয়েছে;—পূর্বের আলোচনায় বারে বারে একথা বলেছি,—এই সত্যেরই অন্তহীন
অকুণ্ঠ স্বীকৃতি রয়েছে লেখকের সাহিত্য-জীবন সম্পর্কিত আত্মকথনে।^{৩৮}
এদিক থেকে স্রষ্টা তারানন্দ্রের পরম ভাগ্যবান,—পরম্পর-বিরোধী উপলব্ধি ও
মূল্যবোধের এক ঐতিহাসিক সন্ধিলয়ে তাঁর ব্যক্তি-মনের উদ্বোধন ঘটেছিল
বীরভূমের লালমাটি-ঘেরা এমন এক পল্লীপ্রত্যন্তে, লোকচক্ষুর অন্তরালে যেখানে
প্রকৃতির হাতে পাতা হয়েছিল ইতিহাসের সেই সন্ধিলীলার সার্থক পীঠভূমি।
এক কথায় বলা যেতে পারে, মধ্যযুগীয় গ্রাম্য সামন্ততাত্ত্বিকতার ক্ষয়িকু
কূর্মপীঠে বণিকধর্মী আধুনিকতার জন্ম ও বিকাশের উৎক্ষেপ-অভিঘাতের সন্ধি-লগ্নেই
তারানন্দ্রের শিল্প-চেতনার অভ্যুদয়; তাঁর সৃষ্টির মধ্যে ভঙ্গুর পুরাতনের প্রতি
অন্যতার এক আন্তরিক রূপ উজ্জল বর্ণে জাঁকা হয়েছে। মধ্যযুগের বাংলাদেশে এই
“জমিদারশাহী”র ঐতিহাসিক মূল্য অজান্তে বর্ণে নির্দেশিত হতে পেরেছে ডঃ শ্রীকুমার
বন্দ্যোপাধ্যায়ের সিদ্ধান্তে:—“গত দুই-তিন শত বৎসরের দেশকে বুঝিতে হইলে এই

জমিদারদিগকে বুঝিতে হইবে—তাহাদেরই কেন্দ্র-বিকিরিত শক্তি দেশের প্রান্তদেশ পর্যন্ত বিস্তৃত হইয়াছে। জনসাধারণের কোনো আত্মস্বাভাব্য বা আত্মনির্ধারণ-শক্তি ছিল না—জমিদারের প্রভাবই তাহাদের প্রাণস্পন্দনের গতিবেগ ও ক্রিয়াশীলতার বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করিয়া দিত।...জমিদারের দানশীলতা নদীপ্রবাহের ত্রায় হইবারে শ্রামলতা বিস্তার করিত। তাহার দৃষ্ট পৌরুষ জাতির হুঃসাহসিকতাকে আত্মপ্রকাশের অবসর দিত, তাহার অত্যাচারের বজ্রপাত প্রজার প্রতিকার-শক্তিকে উদ্বোধিত ও সজ্জবদ্ধ করিত, তাহার ক্রম-প্রসারিত দাবি-দাওয়া জনসাধারণের বৈষয়িক বৃদ্ধি ও স্বভাব-সিদ্ধ চতুরতাকে তীক্ষ্ণতর করিয়া তুলিত। সুতরাং জাতির মুখপাত্র ও নেতা হিসাবে এই অভিজাতবর্গের সাহিত্যে ও ইতিহাসে স্থান আছে।”

তারাকর নিজে ছিলেন এই জমিদার শ্রেণীর এক অস্তিত্ব প্রতিনিধি,—তাই তাঁর সাহিত্যে জমিদার সমাজের যথার্থ ইতিহাস প্রীতি-প্রাচুর্যের পরিমণ্ডলে বিবৃত হয়েছে। কিন্তু ডঃ বন্দ্যোপাধ্যায়ের উদ্ধৃত সংক্ষিপ্ত মন্তব্য থেকেও অল্পভূত হতে পারবে যে, মধ্যযুগের আলোচ্য জমিদারশাহীর মধ্যে উদার উদাত্ততা যেমন নির্বন্ধন ছিল, তেমনি ক্ষিপ্ত আক্রোশের বিভীষিকাও ছিল আদিম স্বভাবের দুর্দমনীয়তায় ভরপুর। এই আদিম উদাত্ত প্রচণ্ডতা শ্রমশানবাসী কাপালিকের স্মৃতি-সামিধ্যবর্তী হতে বাধা নেই। শুধু তাই নয়, বীরভূম শব্দের নামতাৎপর্য নিয়ে বিচিত্র জনশ্রুতির মধ্যে এ-ও একটি যে, এই রক্তপ্রাস্তর তান্ত্রিক বীরাচারীদেরই ছিল সাধনপীঠ; বীরভূমে তন্ত্রসাধনার পুরাতন ঐতিহ্য আজও দুর্মর। তারাকরের পূর্বপুরুষেরাও বংশানুক্রমে ছিলেন তান্ত্রিক। তাঁর গ্রাম একান্ত পীঠস্থানের অন্ততম তীর্থ। অতএব শিল্পীর পরিচিত, মমতাপুষ্ট জমিদার-স্বভাবের মধ্যে সামন্ততান্ত্রিক প্রচণ্ডতার সঙ্গে তান্ত্রিক ভীষণতাও যুক্ত হয়েছিল, এটুকু সাধারণ ধারণা। কিন্তু ঐ একই গ্রামীণ পরিমণ্ডলে সামন্ততান্ত্রিকতার সঙ্গে ধনতন্ত্রের সংঘাত-রূপকে যেমন প্রত্যক্ষ করেছিলেন তারাকর, তেমনি এখানেই দেখেছিলেন তান্ত্রিক বীরাচারী বংশপরম্পরার সঙ্গে সত্ত্ব উদীয়মান বৈষ্ণবকুলের প্রতিযোগিতার বাস্তব চিত্র।

তারাকরের জন্মগ্রাম লাভপুর আবহমান কাল ধরে জমিদার-প্রধান, দীর্ঘদিন ধরে নানা শাখা-প্রশাখায় ভেঙে চুরে সেই জমিদারি সংখ্যা-বাহুল্য যত অর্জন করেছে, ততই হয়েছে অন্তঃসারশূন্য। এ সম্বন্ধে লেখকের নিজের সুদীর্ঘ বিবৃতি থেকে জানা যায়,—সরকার বংশ ছিলেন গ্রামের প্রাচীনতম জমিদার। এখানে স্বরণ করা যেতে পারে,—পুরাতন জমিদারির জীর্ণ খোলসবাহী এই সরকার বংশের বিধ্বস্ততার ইতিহাস-ই

লিপিবদ্ধ হয়ে আছে তারাশঙ্করের ‘সাদে সাত গণ্ডার জমিদার’ গল্পে। যাই হোক, এই সরকার বংশ ও নিজের গ্রাম্যকথার প্রসঙ্গে শিল্পী লিখেছেন,—“তারা তখন বহুভাগে বিভক্ত হয়ে পড়েছেন। তাঁদের ভাঙনের উপর উঠেছে আরো দুটি বংশ, ওই সরকার বাবুদেরই দৌহিত্র বংশ। এদের একাংশ হল আমার পিতৃ বংশ, দ্বিতীয়টি অন্ত্র এক বন্দ্যোপাধ্যায় বংশ। প্রকৃতপক্ষে এই দ্বিতীয় বংশই তখন গ্রামের মধ্যে প্রধান। ঠিক এই সময়ে গ্রামের এক দরিদ্রসন্তান ঘর থেকে বেরিয়ে এক বিচিত্র সংগঠনের মধ্যে ইংরেজ কয়লা-ব্যবসায়ির কুঠিতে পাঁচটাকা মাইনের চাকরিতে ঢুকে, শেষ পর্যন্ত কয়লার খনির মালিক হয়ে দেশে আবিস্কৃত হলেন।”^{১০} এই নবীন ব্যবসায়িকুল ছিলেন বৈষ্ণব, আর পূর্বোক্ত বন্দ্যোপাধ্যায় জমিদার-প্রধান বংশ ছিলেন তান্ত্রিক। এঁদের প্রতিপত্তির প্রতিযোগিতার মধ্যে শাক্ত-বৈষ্ণব চেতনার দ্বন্দ্বও কালে কালে স্মৃতি হয়ে উঠেছিল। বৈষয়িক প্রতিদ্বন্দ্বিতার চিত্রাংশ ধৃত আছে অস্ত্রাত্তের মধ্যে বিখ্যাত ‘জলসাঘর’ গল্পে। সম্পদ ও প্রতিপত্তি-লোলুপ মানুষের পারস্পরিক সংঘাতের মধ্যে বৈষ্ণব অহুভবের মধুরিমা কোথাও অব্যক্তভাবেও আত্মগোপন করেছিল, এমন কথা মনে করবার কারণ নেই। কিন্তু সেই প্রতিযোগিতামূলক দেবোৎসবের মধ্য থেকে বাল্যকালেই তারাশঙ্কর তান্ত্রিক ও বৈষ্ণব আচারের স্বতন্ত্র স্বভাব-পরিচয়টুকু অহুভব করতে যে পেরেছিলেন, সে সম্ভাব্যতার নিশ্চিত সংকেত রয়েছে তাঁর ‘আমার কালের কথা’র প্রাসঙ্গিক বর্ণনায়।

কিন্তু সবচেয়ে বড় কথা, বীরভূম কেবল বীরাচারী তান্ত্রিকের দেশই নয়, এই লালমাটির প্রান্তরেই অজয়ের কূলে ফলেছিল পদ্মাবতীচরণ-চারণ, কবিচক্রবর্তী জয়দেবের অহেতুক প্রেমানুভবের রক্তিমভা। নানুর-বীরভূম চণ্ডীদাসের জীবনলীলা-ভূমি, বীরভূম তাই—তারাশঙ্করের ভাষায়—আউল, বাউল, বৈষ্ণব দরবেশেরই দেশ। এর আশানে-মশানে যেমন তান্ত্রিক বীরাচারীর ধূনির আঙুন অনিবার্ণ জলে চলেছে, তেমনি তার পত্রে পুষ্পে কুঞ্জে কুঞ্জে ছড়িয়ে আছে বৈষ্ণব অহুরাগের রক্তিম ফাগ। ‘রসকলি’ গল্পের জন্ম-ইতিহাসে সেই স্নিগ্ধ প্রেমানুভবের বাস্তব অভিজ্ঞতাই মধুস্নিগ্ধ রস-রূপ ধারণ করেছে। প্রকরণের কথা নয়, দার্শনিক তত্ত্ব-স্বভাবের প্রসঙ্গও নয়,—নিছক বিষয়বস্তুর অন্তরে ধৃত অহুভবের স্বাতন্ত্র্যে ‘রসকলি’, ‘হারানো স্বর’, ‘রাইকমল’, ‘কবি’ প্রভৃতি গল্পে তারাশঙ্করের ভাষায় “বৈষ্ণবগহী” শিল্পিপ্রাণের অবাধ অভিযাত্রা চলেছে। তত্ত্ব ও ইতিহাসের বিচারে বৈষ্ণব, বাউল বা সহজিয়া সাধকদের মধ্যে প্রভেদ অনেক। তারাশঙ্করের রচনায় এরা সব ‘বারজাতে একাকার’ হয়ে উঠেছে, এমন অভিযোগও

শোনা যায়। কিন্তু তাঁর শিল্পভাবনার পক্ষে দার্শনিক দৃষ্টির হৃদয় পার্থক্যের বিচার অবাস্তব। সাধারণভাবে বিখ্যের অনাদি রহস্যকে অন্তরের প্রেম-নৈবেদ্যের ডালি সাজিয়ে ব্রহ্ম প্রাণের খাঁচায় আপন করে পেতে চাওয়ায় মধুর-রসার্ঘ্যত ব্রহ্মসাধনাকেই ‘বৈষ্ণব পন্থা’ বলে স্বীকার করেছেন শিল্পী,—তারাতন্ত্রের সৃষ্টিতে বৈষ্ণব রসের আনন্দান করতে হবে এই তাৎপর্যেরই বিশেষ প্রেক্ষাপটে। এই প্রসঙ্গে স্মরণ করতে হয়, ‘রাইকমল’ এবং ‘কবি’ আজ পূর্ণাঙ্গ উপন্যাস বা বড় গল্পের আকারে বহু জনপ্রিয়। কিন্তু এই দুটি রচনাই প্রথম প্রকাশিত হয়েছিল গল্পের আকারে। বস্তুত তারাতন্ত্রের পরবর্তী কালের অনেক বড় রচনার উপকরণ সাহিত্যের ফ্রেমে প্রথম বাধা পড়েছিল ছোটগল্পের শরীরেই,—একথাও এখানে স্মরণযোগ্য। ‘ফস্তু’ থেকে ‘কালিন্দী’, ‘স্লটমোক্তারের সওয়াল’ থেকে ‘হুইপুরুষ’ নাটক, ‘বেদেনী’ থেকে ‘নাগিনী কন্তার কাহিনী’। এমনি আরো নাম করা যেতে পারে। এদিক থেকেও স্বীকার করতে হয়,—শিল্পিপ্রতিভার স্বতঃস্ফূর্তির মূল প্রবাহ ছোটগল্প-শৈলীরই অভিমুখী।

কিন্তু যে-কথা বলছিলাম, তারাতন্ত্রের ছোটগল্পে বৈষ্ণবরসের স্মরণ কোনো বিশেষ প্রকরণ বা দার্শনিক জ্ঞান-বিকাশের পরিণাম নয়,—ঘনিষ্ঠ অভিজ্ঞতালব্ধ হৃদয়ানুভবের ফসল। তাই তাঁর অত্মরূপ ছোটগল্পে মধুর রসের সার্থক ব্যঞ্জনা রচিত হতে পেরেছে সমুচিত পরিমণ্ডল গড়ে তোলার দক্ষতায়। ‘রসকলি’ গল্পের সমাপ্তিক অংশের কথা স্মরণ করা যেতে পারে এখানে আবার।

পুলিনের সহজ-বিমুখ মনকে গোপিনীর বিরুদ্ধে খেপিয়ে তুলেছিল মঞ্জরীই। সেই হৃদয়োগে অর্থলোভে বলাই গোপিনীকে পেতে চেয়েছে,—জমিদার প্রলুব্ধ হয়েছে মঞ্জরীর উত্তাল রূপের মাদকতায়। ভরাডুবির সেই অন্ধকার দুর্যোগ-লগ্নে জমিদার-কাছারিতে মঞ্জরীই আশ্রয় দিয়েছে,—অধীর অসহায়তায় গোপিনী সেদিন তাকে জড়িয়ে ধরেছিল ‘রসকলি’ বলে। সেই নতুন সম্পর্ক পাকা করে নিয়েছে নিজেই সে ঘরে এসে, গোপিনীর হাতে নতুন রসকলি পরে। তারপর অনায়াসে সাঁপে দিয়েছে রসকলিকে রসকলির হাতে হাতে,—পুলিনের হাতে তুলে দিয়েছে গোপিনীর হাত। অতবড় ত্যাগেও তার বুধী বা হৃৎক নেই কিছু; যন্ত্রণার বৃন্তে আনন্দের শতদল ফুটেছে বুধী প্রেমের সাগর-জলে,—মঞ্জরীর হৃদয় ঢেউয়ের তালে তালে নেচে বেড়ায় যেন তার প্রতিটি পাঁপড়ির ডগায় ডগায়!—তার প্রেম-সাধনার অগ্নি-পরীক্ষা তো হয়েছে গিয়েছে,—নিজের প্রাণের মায়া তুলেও পুলিন যখন তার মান বাঁচাতে লাফিয়ে উঠেছিল জমিদারের কাছারিতে। সব পেয়ে তাই সব দিয়ে তার অত আনন্দ! পুলিন-গোপিনীকে মিলিয়ে দিয়ে, নিজের গাঁট থেকে পকাশ টাকা জ্বলমানা জমা দিয়ে

জমিদারের রোষ শাস্ত করে পরদিন সকালে এসে হাজির হয় হাসিমুখে,—কাঁখে তার একটি পুঁটলি। পুলিশ অভিমানভরে চুপ করে থাকে। কিন্তু সব অভিমান ভেঙে দিয়ে মঞ্জরী মুখের কথা কেড়ে নিয়ে বলে, —“আমি কি তোমার পর?” তারপর পুলিশের হাত দুটি ধরে সে বলে,—

“তবে আসি।

উদ্ভ্রান্তের মত পুলিশ বলিল, কোথায় ?

মঞ্জরী বলিল, বৃন্দাবন !

পুলিশ অভিমান করিয়া বলিল, রসকলি !

মঞ্জরী কহিল, আমি তো তোমারই গো।

গোপিনী ঘরের পিছনে ছিল, সম্মুখে আসিয়া যেন দাবি করিল, না, যেতে পাবে না।

মঞ্জরী বলিল, তীর্থের সাজ খুলে কুতুর হব ?

গোপিনী কহিল, বল তবে ফিরে আসবে ?

মঞ্জরী কহিল, আসব।

গোপিনী কহিল, আসবে ? দেখো।

উদ্ভ্রান্ত না দিয়া মঞ্জরী হাসিয়া পুঁটলিটি তুলিয়া লইয়া রাস্তায় নামিয়া পড়িল। বিচিত্র সে হাসি, রহস্তের মায়া-মাধুরীতে ভরা। কে জানে তার অর্থ !

চলিতে চলিতে গান ধরিল—

লোকে কয় আমি কৃষ্ণকলকিনী,

সখি, সেই গরবে আমি গরবিনী গো,

আমি গরবিনী।

নাকে তাহার রসকলি, মুখে তাহার হাসি, চলনে সে কি হিল্লোল ! রসধারা যেন সর্বাঙ্গ ছাপাইয়া পড়িতেছিল।”

তারাক্ষরের গল্পে এইটুকুই ‘বৈষ্ণবরসের ধারা’। — রহস্তের মায়া-মাধুরীতে ভরা যে হাসির ছটা মুখে ছড়িয়ে ঘর ছেড়ে বৃন্দাবনের পথে আনন্দিত পদক্ষেপ করেছিল মঞ্জরী, তার উৎস তো আসলে বুকের গভীরে জীবনের অজানা রহস্তকে অতরাগের মধু-বন্ধনে বাঁধতে পারার চরিতার্থতাতেই ! সে মধুর রসের আন্বাদন ‘রসকলি’ গল্পে সঞ্চিত হতে পেয়েছে উপলব্ধির মন্বয় নিবিড়তার মধ্যে নয়, বাগ্‌ভঙ্গির সাংকেতিকতাপ্রণেও নয়,—বাস্তবের যে পটভূমিতে এই জীবননাট্যের আশ্চর্য সংঘটন সম্ভব, তার সম্পূর্ণ পশ্চিমওটাকে অনাবৃত করতে পারার সাক্ষ্যে। এই অর্থেই বলেছিলাম, ব্যঙ্গভঙ্গি

বা প্রকরণ, এমন কি কোনো অনির্বচনীয় উপলব্ধির ব্যঞ্জনা, কোনো কিছুই তারশঙ্করের গল্প-শৈলীর মুখ্য উপাদান নয়,—প্রত্যক্ষ-দৃষ্ট অভিজ্ঞতার কঠিন-বস্তু-শরীরে দৃঢ় প্রত্যয়ের প্রলেপ রচনা করেই তাঁর গল্পের শিল্প-কাঠামো গড়ে উঠেছে। প্রসঙ্গত রবীন্দ্রনাথের ‘বৈষ্ণবী’ গল্পের কথা পুনরায় স্মরণ করা যেতে পারে,—সুগভীর উপলব্ধি-দীপ্ত বৈষ্ণবীর এক-একটি উক্তির বলক একটি সমগ্র জীবনের দিগন্তকে আদি-অন্তে আলোকোদ্ভাসিত করে দিয়েছে যেন ;—আর তারশঙ্কর তাঁর গল্পে তিল তিল করে সঞ্চয় করেছেন একটি সমগ্র জীবনের ছোট-বড় অসংখ্য বিচিত্র উপকরণ—কেবল একটি উপলব্ধিকে—একটিমাত্র মধুর-রস-সত্যকে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য অহুভব-বেগুতা দানের প্রয়াসে। প্রকরণের কথা পৃথকভাবে আসবে পরে,—কিন্তু এখানেও লক্ষ্য করে রাখা যেতে পারে, গল্পের সৃষ্টিতে যেমন, তেমনি আশ্বাদনের বেলাতেও—চোখে দেখে কানে শুনে, তবেই তারশঙ্করের গল্প-রসকে উপলব্ধি ও উপভোগ করতে হয়। আর চোখে-দেখা জীবনের বৈষ্ণব-রসের রহস্যময় অভিজ্ঞান শিল্পী কুড়িয়ে পেয়েছিলেন বীরভূমের ধূলামাটিতেই,—তাঁর ‘হারানো স্বর’ গল্পের নায়িকা গিরিবালার মত তারশঙ্করও বলতে পারেন—

“এই তো আমার তীর্থ, মধুর মধুর বংগী বাজে

এই তো বৃন্দাবন।”

তারশঙ্করের গল্পে এই স্বরস্বাহতা প্রচুর-সংখ্যক নয় ; কিন্তু অভিজ্ঞতা ও অহুভবের গভীরতা অকৃত্রিম।

এবারে তাত্ত্বিকতার প্রসঙ্গ ; তারশঙ্করের গল্পে তত্ত্ব-ধর্মের সাধনা বিচিত্র এবং বহুব্যাপক। একেবারে আভিধানিক অর্থে অভিচার, এমন কি শব্দ-সাধনাদির বিভীষণ ছবিও পুষ্পাঙ্কুর স্পষ্টতায় চিত্রিত হয়েছে তাঁর গল্পে,—‘ছলনাময়ী’ তার এক চরম নিদর্শন। স্বপ্তরের কয়লা খনিতে ঠিকাদারের কাজ নিয়ে গিয়েছিলেন অমিয়কুমার মুখোপাধ্যায়। সার্ভেয়ার কানাই চক্রবর্তী, কলিমারি অঞ্চলের পরিভাষায় কম্পাসবাবু যার নাম,—পরিচয় করিয়ে দিয়েছিলেন তত্ত্বাভিচারী অদ্ভুত চরিত্র ম্যানেজারের সঙ্গে। প্রথম দর্শনেই তিনি বলেছিলেন, “তাত্ত্বিক সাধনায় মানুষ অলৌকিক শক্তি আয়ত্ত করতে পারে, অমিয়বাবু। অদ্ভুত শক্তি।”—সেই শক্তির ছিঁটোফোটা আয়ত্তও করেছিলেন তিনি নিজেকে—ঘোবনে সন্ন্যাসী হয়ে গিয়েছিলেন,—নিজের হাতে বিচিত্র মধুর গন্ধ সৃষ্টি করতে পারেন ইচ্ছামত। কিন্তু ঐ সামান্যটুকু দিয়ে ছলনা করেছে তাকে ছলনাময়ী,—তাই দারাপত্য সংসার ফেলে উদ্গাদের মত ছুটে ফিরছেন সেই অতুল সন্তোষ-রসের মত্ত নেশায়। মুখে মুখে অমিয়কুমারের কাছে তাত্ত্বিক

সিদ্ধির স্বপ্ন-হবি অকন করেছিলেন,—“সৃষ্টির শ্রেষ্ঠ রূপ, দুর্লভ বিলাস, শ্রেষ্ঠ আহাৰ, ইচ্ছামাত্রের ক্রীতদাসীর মত সে জোগাবে। আর প্রভুত্ব? কি প্রভুত্ব আছে সম্রাটের? মৃত্যুর গ্রাস হতে রক্ষা করতে পারে সে? মৃত্যু যখন আসে, তখন সে সাধারণ মানুষের মত ভগবান ভগবান বলে নির্মম প্রকৃতির পায়ে মাথা কোটে। অন্ধ মানুষ জানে না—নির্মম নিষ্ঠুরা প্রকৃতি টলে না, প্রার্থনায় নিষ্ঠুরার মত ব্যঙ্গ করে চলে যায়। তাকে আয়ত্ত করতে হয়, জোর করে স্ববশে আনতে হয়,—নারীর মত—পৃথিবীর মত। তখনই সে হয় দাসী। মানুষের মনোরঞ্জে বেষ্টার চেয়েও সে তখন মিষ্টমুখী।”

প্রকৃতিকে স্ববশে আনতে ভয়ানক পণ করেছিল ম্যানেজার—কিন্তু ছলনাময়ীর উৎকট প্রতিশোধে দুঃসহ বীভৎস হয়েছে তার পরিণাম। উদ্ভাদ হয়ে গিয়েছিল ম্যানেজার,—পাগলের মত পথে পথে ঘুরতো, ক্ষণে ক্ষণে নিজের হাতে নিজেকে কামড়ে রক্তশ্রোত বইয়ে দিতো সংবিৎ ফিরে পাবার আকৃষ্ট চেষ্টায়। এই পাগল অবস্থাতেই স্বীকার করেছিল ম্যানেজার,—বিলাসপুরিয়া কুলি দিয়ে গোপনে হত্যা করিয়েছিল সে-ই কানাই কম্পাসকে,—যাকে মাত্র ক’দিন আগে ভালবেসে বিয়ে করেছিল তার নিজের মেয়ে। কারণ কম্পাসবাবুর দেহটি তাত্ত্বিক শবাসন হবার পক্ষে ছিল একান্ত সুলক্ষণবৃত্ত। ছলনাময়ীর হাতে সেই বীভৎসতার চরম বিপর্যয় ঘটেছে দুঃসহ কদর্য,—অকল্পনীয়। তারানকরের ভাষায় ‘জীবনকে কেড়েকুড়ে তার রক্তমাংস রসমজ্জা ক্লেদগ্লানির উপাদানের মধ্যে সত্যসন্ধানের এ এক বীভৎস ভয়ানক রসের কারবার।’ এর চেয়ে বিকট চিত্রের কল্পনা করাও কঠিন।

কিন্তু তত্ত্ব-সাধনা কেবল বীভৎসকে নিয়েই কারবার নয়,—শক্তি উদ্বোধনের সাধনাও।—বিভ্রান্তির পরিণাম যেমন স্বাসরোধী,—সাধন-শক্তিতে স্বাধিষ্ঠিত হতে পারলে তার মধ্য থেকে যে তেজঃপুঞ্জ বিচ্ছুরিত হতে থাকে, তারানকরের ভাষাতে তাকে ‘ভয়ানক রোদ্দর রসের’ উপাদান বলা যেতে পারে। এর সবটুকু বীভৎস নয়,—বরং বীভৎসতার চেয়ে অমের ওজস্বিতার প্রাচুর্যে তা দৃঢ় স্বকঠিন, অনেকটা এপিক্ দাঁড়ের সঙ্গে এর তুলনা করা যেতে পারে। তত্ত্বসাধক বীরচরিত্রী গৃহস্থের এই স্বরূপ নিকষ-কঠিন মূর্তি ধরেছে রাবণেশ্বর রায়ের মধ্যে,—‘রায়বাড়ি’ গল্পে:—সেদিন “রাবণেশ্বর রায় নামিতেছিলেন দোতলার সিঁড়ি বাহিয়া। নাটমন্দিরের আলোকমালার ছটার প্রাচুর্যে প্রজারা তাঁহাকে সভয় বিষ্ময়ে দেখিল। দীর্ঘকায় পুরুষ, থঞ্জোর মত তীক্ষ্ণ দীর্ঘ নাসিকা, আরত চোখ, সর্বাঙ্গের মধ্যে স্থলতার এতটুকু চিহ্ন নাই, কিন্তু সিংহের মত বলিষ্ঠ দেহ—প্রশস্ত বক্ষ, ক্ষীণ কটি। বয়স প্রায় চল্লিশ। পরিচ্ছদ ও ভূষণের মধ্যে গরদের কাপড়, কাঁধে নামাবলী, অনাবৃত বক্ষে শুভ্র উপবীত ও রুদ্রাক্ষের মালা, দক্ষিণ

বাহতে সোনার তাগায় একটি মোটা রুদ্রাক্ষ, হাতের অনামিকায় নবরত্নের একটি আংটি।”

এই উদাস্ত কঠিন দার্ঢ়্যের চিত্র আসলে মধ্যযুগের যুগশক্তির স্তম্ভরূপ সামন্ততান্ত্রিক উগ্রতার। ‘সাড়ে সাতগুণার জমিদার’ গল্পের ভগ্নকীর্তি দুর্বল জমিদার-পুত্রব তাঁর পূর্বপুরুষের প্রচণ্ড উক্তির কথা পুনঃপুনঃ স্মরণ করতেন,—“মাটি বাপের নয়, মাটি দাপের।” এ-সত্য তারাশঙ্করের ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতায় বদ্ধ তাঁর নিজের গ্রামের জমিদার-সন্তানদের উক্তি এবং বিশ্বাস। সেই উগ্র দাপের যুগ-প্রতিভূ জীবন্ত মূর্তি যেন রাবণেশ্বর রায়। তাহলেও রাবণেশ্বর-স্বভাবের অন্তর্নিহিত রৌদ্ররসের প্রধান অবলম্বন যদি সামন্ততন্ত্রও হয়, তবে সে রসের এক মুখ্য সঞ্চারী উপাদান গল্পাংশের তান্ত্রিক উপকরণ। কালীসাপক রাবণেশ্বর, তার উদাস্ত কণ্ঠের ‘তারা তারা রব’—‘তন্ত্রমতে সন্ধ্যাতর্পণ জপ’ ইত্যাদি অহুষ্ঠান গল্পের বলদর্পী সামন্ততান্ত্রিক উগ্রগতার মধ্যে রৌদ্ররসের এক নূতন উপাদান সঞ্চার করেছে,—যার ফলে মূলের কাঠিন্য ও দৃষ্টতা হতে পেরেছে প্রগাঢ়তর। আর গল্পের সেই স্মরণীয় সমাপ্তি,—সত্ত্ব কঠিন-যোগযুক্ত রবীন্দ্রনাথও যার অভ্যন্তরে “অচৈতন্তের অন্ধকার থেকে চৈতন্তের দীপ্তির মধ্যে তাঁর নিজের ফিরে আসার একটি মিল” খুঁজে পেয়েছিলেন বলে মনে করেছিলেন,^{১১}—তার মূলেও নৈষ্ঠিক তন্ত্রাচারীর আত্মার বিশ্বাসই স্তম্ভভীর বর্ণে বিচ্ছুরিত হয়েছে; এক ভয়াবহ অন্ধকার প্রলয়-রাত্রিতে মহাপ্রয়াণে যাত্রার মুখে ইষ্টদেবীর আনন্দময়ীর আহ্বান-সংকেত শুনেই ঘরে ফিরেছিলেন রাবণেশ্বর,—তাই গল্পার ঘাটে সিঁড়ি বেয়ে উঠে আসবার আগে “গভীর স্বরে” বলে উঠেছিলেন,—“তারা—তারা আনন্দময়ী—তারা।”

ফলকথা; তারাশঙ্করের গল্প-বিষয়ে তন্ত্রাভিচার-জনিত বীভৎসতা যেমন রূঢ় বর্ণে চিত্রিত হয়েছে, তেমনি যথার্থ-রূপায়ণ ঘটেছে তন্ত্র-সাধকের শক্তি-সমুগ্র দৃঢ়-কঠিন ব্যক্তিত্বের। কিন্তু নিতান্ত আভিধানিক এই অর্থ-প্রসঙ্গ পরিহার করলেও এক বিশেষ রূঢ়ার্থে তাঁর গল্পের উপকরণে তান্ত্রিক পরিবেশ-সমুচিত জীবন-স্বভাবের ব্যঞ্জনাই ব্যাপকভাবে অভিব্যক্ত হয়েছে। এই তথ্যানির্দেশে ডঃ হরপ্রসাদ মিত্র একমাত্র সার্থক বাক্য প্রয়োগ করেছেন,—“প্রধানতঃ সাপ-বেদে, তান্ত্রিক, শাস্ত্রান, শিকার প্রভৃতি উপকরণের দিকেই তারাশঙ্করের নজর থাকে।”^{১২} আর তন্ত্র-রসের উপকরণ সম্বন্ধে শিল্পীর পূর্বাঙ্কুর উক্তির কথা স্মরণে রেখেই অধ্যাপক জগদীশ ভট্টাচার্যের সিদ্ধান্তের উদ্ধার করা যেতে পারে, “তারাশঙ্করের আরাধ্যা জীবনের বিভীষণা নম্রিকা

১১। ডঃ তারাশঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়—‘আমার সাহিত্য জীবন’।

১২। ডঃ হরপ্রসাদ মিত্র—‘তারাশঙ্কর’।

কালিকামূর্তি।”^{১০০} বস্তুত লোক-স্বভাবের আদিম অপরিণীত মাংসল দুলতা ও নগ্নতার মধ্যে জীবনের সত্য-রসকে আহরণ করার সাধনাই তারাশঙ্করের সাহিত্য-ব্রতে মুখ্য প্রয়াস। এই অর্থেই তাঁর ‘নারী ও নাগিনী’, ‘বোবাকান্না’, ‘দেবতার ব্যাধি’, ‘ডাইনী’, ‘বেদেনী’, ‘অগ্রদানী’ ইত্যাদি গল্পে তাত্ত্বিক জীবনরসের রোজ-বীভৎস ভয়ানক স্বাত্ম্যই একান্ত হয়ে উঠেছে। ঠিক তাত্ত্বিক বলাও বৃষ্টি ষথার্থ নয়,—তারাশঙ্করের গল্পের ষথার্থ সংগঠন প্রাকৃত রসের উপাদানে,—অর্থাৎ আদিম মহাকাব্য-রসের যে উপকরণ, তাই।

প্রকরণের প্রসঙ্গও এখানে এসে পড়ে। কি প্রসঙ্গে, কি প্রকরণে তারাশঙ্করের গল্প যেন আদিম মহাকাব্যময়ী। অধ্যাপক জগদীশ ভট্টাচার্য বলেছিলেন,—“তারাশঙ্করে... মাহুষের ধাতুবৃত্তিরই মুখ্য বিকাশ।” সেই উক্তির তাৎপর্য স্পষ্ট করে ধাতুপ্রবৃত্তি অর্থে ডঃ হরপ্রসাদ মিত্র মাহুষের “elemental passion”—এর কথা উল্লেখ করেছেন।^{১০১} এই elemental passion,—মাহুষের মৌলিক বৃত্তি এবং প্রবৃত্তি,—জীবদেহের মতই যা তার অস্তিত্বের সহজাত উপাদান, তারই অনাবৃত বস্তুশরীরের ওপরে তারাশঙ্কর সৃষ্টিবেদী রচনা করেছেন। ফলে তাঁর সব গল্পেরই বিষয়বস্তুতে সেই আদিম জীবন-স্বভাবের নগ্নরূপ অল্প-বিস্তর প্রচ্ছন্ন হয়ে রয়েছে,—‘নারী ও নাগিনী’, ‘বেদেনী’ অথবা ‘কালাপাহাড়’ গল্পে যেমন, তেমনি অভিজাত জীবন-সম্ভব ‘জলসাঘর’ গল্পের পরিণামেও তাই। জৈব প্রকৃতির সেই মূল কাঠামোর ওপরে শিল্পী তাঁর ব্যক্তি-বিশ্বাসের বর্ণচ্ছটা রচনা করেছেন নানা আকারে,—এখানেই তাঁর সৃষ্টিতে এপিক ধর্মের স্পর্শ লেগেছে। “Epic is a new creation in terms of old things.”—পুরাতন, আদিমতম বৃত্তি আর প্রবৃত্তির সংঘাত-রহস্যকে আধুনিক কালের জীবন-দৃষ্টির সহযোগে নবরূপ দিয়েছেন,—এই অর্থে তারাশঙ্করের ছোটগল্পকে এপিক-ধর্মী বলছি। এপিক-প্রকৃতির বিশিষ্টতা নির্দেশ করে বিশেষজ্ঞ আরো বলেছেন,—“Reality of substance is a thing on which epic poetry must always be able to rely.”—আর ‘epic reality’-র পরিচয় প্রসঙ্গে বলা হয়েছে—“It does not gloss or interpret the fact of life, but recreates it and charges the fact itself with the poet’s own ultimate values।”^{১০২}

এখানে লক্ষ্য করতে হয়, তারাশঙ্করের শিল্প-প্রকৃতির গভীরে পরিণামী বিশ্বাসের এক স্পষ্ট মূল দূরপ্রসারী হয়ে আছে;—সে বিশ্বাসের জন্ম জীবনের অপার রহস্যময়

১০০। জগদীশ ভট্টাচার্য (স:)—‘তারাশঙ্করের শ্রেষ্ঠ গল্প’—ভূমিকা। ১০১। ডঃ হরপ্রসাদ মিত্র—পূর্বোক্ত গ্রন্থ। ১০২। L. Abercrombie,—‘The Epic.’

স্বভাব সম্পর্কে তাঁর অনন্ত-বিচিত্র অভিজ্ঞতার সঞ্চয়-ভাণ্ডারে। তাই মৌল স্বভাবে স্রষ্টা-তারাশঙ্কর আসলে সেই অন্তহীন জীবনরহস্যের মুখ্য দ্রষ্টা। যা দেখেছেন, যা পেয়েছেন, অভিজ্ঞতার পায়ে সঞ্চিত আত্মার অঞ্জলিভরে তার সম্পদকে গ্রহণ করেছেন, ব্যক্তিগত ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণের দ্বারা সেই বস্তুসত্যকে আচ্ছন্ন করতে তিনি প্রস্তুত নন। শরৎচন্দ্রের কথা আবার স্মরণ করা যেতে পারে,—জৈব জীবনের অন্ধকার অলি-গলিতে ঘোরাকিরা করেও সেই কদমাজ্ঞ জলধারা থেকে তিনি ক্লেদ ও নীর বাদ দিয়ে ক্ষীরটুকুকেই সঞ্চয় করেছেন একান্তভাবে। তাই তাঁর চোখে চক্ৰমুখী ‘পাকুর চেরেও বড়’ হয়ে ওঠে কখনো কখনো,—আর বাইজী পিয়ারী জীবনের লক্ষ্মীর আসনে ঋবতারার মত জলতে থাকে রাজলক্ষ্মীর মূর্তিতে। তারাশঙ্করের গল্পে আত্মপ্রক্ষেপণ আছে লক্ষ্য করেছে,—কিন্তু গল্পের-বস্তুসীমাকে আতঙ্কিত করে নিজের প্রত্যয়-বাণীকে ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণের আকারে গল্পের ওপরে আরোপ করেন নি তিনি প্রায়ই। মূল গল্প-বিষয়ের পরিহায্য বা অপরিহায্য প্রসঙ্গের সূত্র ধরে তাঁর জীবন-বিশ্বাসও চলেছে একই ধারায়। আর তারাশঙ্করের পরিণামী মূল্যবোধ নিঃসন্দেহে ইতিবাচক হয়েও মূলত জীবনরহস্যের নিরন্তর সন্ধানে কোতুলী। ফলে তাঁর রচনায় জীবনের ‘ধাতু প্রকৃতি’—‘elemental passion’ বিচিত্র ঘাত-প্রতিঘাতের রহস্যজটিলতা নিয়ে গড়ে উঠেছে প্রথমে,—তাতে কোথাও আছে প্রকৃতির ধাত্বী বরদাতী দাক্ষায়ণী মূর্তির রূপায়ণ,—কোথাও বা ঘোরা, করাল-বদনা লোলুপ বসনা বিস্তার করে খর্বর হস্তে দণ্ডায়মান রয়েছে জীবনের আপাদমস্তক আচ্ছন্ন করে। কিন্তু তেমন ক্ষেত্রেও কল্যাণপরিণামী মূল্যবোধ আহত হয় না কোথাও। দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘তারিণী মাঝি’ গল্পটির কথা উল্লেখ করা যেতে পারে।

✓ যে কয়টি সার্থক স্রষ্টার অঞ্জলি হাতে তারাশঙ্কর মহাকালের অবিনশ্বর মন্দিরের অভিমুখী হতে চেয়েছেন—‘তারিণী মাঝি’ তাদের একটি,—তাঁর ব্যক্তিগত এ অহুভবের কথা শিল্পী নিজেই জানিয়েছেন।^{৫৬} অন্তর্গক্ষে অধ্যাপক জগদীশ ভট্টাচার্য এই গল্পেই ‘অন্ধ আত্মরতির আবেগ ভাঙনায়’ ‘বিশ্বাসের আলো নির্বাণিত’ হতে দেখেছেন।^{৫৭} কিন্তু আত্মরতি আর আত্মরক্ষার প্রেরণা-উৎস এক নয়। প্রেমধর্ম যদি প্রাণ-ধর্মও হয়, তাহলে তারও তো জন্ম আত্মপ্রসার ও আত্মপ্রতিকলনের আকাঙ্ক্ষাতেই,—প্রত্যেক ভালবাসাই স্বার্থাত আত্মার দর্পণ!—আত্মপ্রকৃতির—স্বকীয় জীবন-স্বভাবে প্রতিবিম্বকেই মাহুষ প্রত্যক্ষ করে সেই দর্পণে। এই অর্থেই জৈবপ্রকৃতির বৃত্তে

৫৬। ব্রজেন্য—‘তারাশঙ্করের বনিবাচিত গল্প’—ভূমিকা। ৫৭। জগদীশ ভট্টাচার্য (সঃ)—

‘তারাশঙ্করের শ্রেষ্ঠ গল্প’—ভূমিকা।

জীবনধর্মের পুশিত অভিব্যক্তি। প্রকৃতির তাড়নায়, ঝড়জলে বস্ত্রায় অথবা গ্রীষ্মের অভিবাতে ফুলের কলিটি ঝরে কিংবা শুকিয়ে গেলে নিরলঙ্কার শূন্য বৃত্তটি প্রথর হয়ে ওঠে। এটুকুকে অস্বীকার করবার উপায় নেই,—ঘোরা নম্রিকা প্রকৃতির অমোঘ খেলাল ওটুকু। জীবন-সন্ধানী তারাশঙ্কর তাকে অস্বীকার করতে পারেন নি, বরং ‘তারিণী মাঝি’র ঐ অতি-মাতৃষিক আত্মরক্ষণের মধ্যেও ‘জীবনের জয়ই’ ঘোষিত হয়েছে বৈ কি?—নিরাবরণ নিরাভরণ সেই জীবনধর্মের জয়,—যাঁর জন্তে প্রেম, প্রীতি, আত্মতাগ ইত্যাদি সকল মহৎ মূল্যবোধের লালন ও বর্ধন মাছুষের ইতিহাসে অনিবার্য হয়ে পড়ে। যে অর্থে প্রেমেন্দ্র মিত্রের ‘বিকৃত ক্ষুধার ফাঁদে’, অচিন্ত্য সেনগুপ্তের ‘বেদে’ অথবা বুদ্ধদেব বসুর ‘এমিলির প্রেম’ প্রত্যয়-খণ্ডনের গল্প,—সেই অর্থে ‘তারিণী মাঝি’ প্রত্যয়রহিত নয়। এই গল্পের ফলশ্রুতি জীবনের প্রতি ঔদাসীন্য অথবা ব্যাথা-বিরাগ সৃষ্টি করে না,—বরং শুক বিস্মিত, বিমূঢ় অন্তঃকরণকে আকর্ষণ করে সেই অমোঘ দুজ্জ্বল জীবন-রহস্যের প্রতি, তারিণীর মধ্যে যা উন্নত আত্মরক্ষার প্রলয়ঙ্কর বুদ্ধি স্মৃতিতে হঠাৎ আবির্ভূত হয়ে স্ত্রীকে ছিনিয়ে নিয়েছে। শক্তির সেই অনাবৃত আদিম উদাস্ত স্বরূপেরই জয়গান লক্ষ্য করি আদিম মহাকাব্যো।

✓ জীবন-বিশ্বাসের নির্বাণ নেই তারাশঙ্করের সৃষ্টিতে কোথাও, জীবন-রহস্যের অশ্রান্ত সত্য-সন্ধানী তিনি। বস্তুত তাঁর গল্পের বিষয়বস্তু সাধারণভাবে গড়ে উঠেছে এই নিরন্তর সন্ধিৎসার প্রেরণা থেকে। অধ্যাপক ভট্টাচার্য্যও “এই জীবন-সত্যেরই আরো বিশ্বয়কর প্রকাশ” লক্ষ্য করেছেন ‘নারী ও নাগিনী’ গল্পে,—“নাগিনীর প্রতি পুরুষের রহস্যময় আকর্ষণের মধ্যে।” ‘বেদেনী’ গল্প সম্বন্ধেও একই কথা বলা যেতে পারে। বস্তুত তারাশঙ্করের গল্প-সাহিত্যে কোনো স্থানচিত্র ‘জীবন দর্শন’ যদি থাকে, সে কোনো অমোঘ নিয়তিবাদ নয়,—এক অকুরন্ত জীবনরহস্যবাদ,—সৃষ্টির মধ্যে সর্বত্র প্রকাশিত হতে পারুক আর না পারুক, যার মূলে রয়েছে শিল্পীর অন্তরের এক কল্যাণ-পরিণামী অতল বিশ্বাস।

অভিজ্ঞতার অপার পাথার বেয়ে এই জীবন-রহস্যের জগতে তারাশঙ্কর ঘুরে ফিরেছেন বিশ্বয়কর অকল্পনীয়তার গথে। কেবল অবাস্তব বলেই অকল্পনীয় নয়,—একান্ত বাস্তব অভিজ্ঞতার জীবন্ত পুঞ্জি না থাকলে এমন সব অস্তিত্বের কল্পনা করাও যায় না,—অথচ শিল্পীর সৃষ্টি-মাধ্যমে প্রকাশিত হওয়া-মাত্রই মনে হয়,—এর চেয়ে বাস্তব,—এর চেয়ে সত্য আর বুঝি কিছু হতে পারে না। ‘নারী ও নাগিনী’ গল্পে সেই বাস্তব স্বভাবেরই এক অস্বাভাবিক চিত্র প্রত্যক্ষ করি। অল্পপক্ষে ‘কালাপাহাড়’-এ রয়েছে ঐ একই উপাদানের বৈভব-মহিম রূপায়ণ। রবীন্দ্রনাথ

বলেছিলেন,—‘প্রকৃতির সঙ্গে মানুষের নাড়ি চলাচলের’ নিবিড় সংযোগ রয়েছে ; —সে তাঁর লোকদুর্লভ কবি-প্রতিভার অতীন্দ্রিয় উপলব্ধি-লব্ধ সত্য। কিন্তু তারানন্দ্রের সৃষ্টির উপাদান, আগেই বলেছি, একান্ত ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য প্রত্যক্ষ জগৎ থেকে আহৃত। সেই পরিচিত পৃথিবীতে প্রাণস্বভাবের এক নূতন রহস্যলোক তিনি আবিষ্কার করেছেন মানব-জগতের সঙ্গে পশু-জগতের অভিনব খ্রীতি-সম্পর্কের মধ্যে। নারীর সঙ্গে নাগিনীর প্রেম-প্রতিদ্বন্দ্বিতার এক অভিনব বিস্ময়কর ভূমিকালিপি চিত্রিত হয়েছে ‘নারী ও নাগিনী’ গল্পে। মানুষ ও পশু—জৈব-প্রকৃতির পরস্পর-সম্মিলিত এই দুটি বিচিত্র প্রাণিজগৎকে আশ্চর্য দক্ষতার সঙ্গে একীভূত করে তুলেছেন শিল্পী। বাংলা সাহিত্যেও কুবুর, বিড়াল, গরু প্রভৃতি গৃহপালিত জন্তুকে নিয়ে গল্পের উপাদান খুব কম গড়ে ওঠে নি। গল্প-রচনার স্বধর্মে অধিষ্ঠিত হতে পারার সূচনালগ্নে শৈলজ্ঞানেন্দ্রের ‘জনি ও টনি’ গল্প পড়ে তারানন্দ্রের মুগ্ধ হয়েছিলেন। অস্ত্রান্তের মধ্যে এই প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের প্রাথমিক পর্যায়ের ‘অনধিকার প্রবেশ’ গল্পের কথা স্মরণ করা যেতে পারে। আর অধ্যাপক জগদীশ ভট্টাচার্য উল্লেখ করেছেন,—‘কালাপাহাড়’ গল্পের একমাত্র তুল্য রচনা বাংলা সাহিত্যে রয়েছে শরৎচন্দ্রের ‘মহেশ’। কিন্তু পূর্বসূরীদের কল্পনায় প্রায় সর্বত্রই জীবজগতের অধিষ্ঠান মানবজগতের নিম্নভূমিতে,—অধিকাংশ স্থলেই আলোচ্য পশুজীবনের রূপটিও অঙ্কিত হয়েছে অসহায় ‘অবোলা’ জীবের ভূমিকায়। অনেকটা এই কারণেই ‘মহেশ’-এর মর্মভঙ্গ পরিণাম tragic না হয়ে হয়েছে করুণ। কিন্তু তারানন্দ্রের অমূরুপ গল্পে এর বিপরীতটিই চিত্রিত হয়েছে,—‘কালাপাহাড়’ সেখানে মানুষের কর্মক্ষেত্রে স্বাধীন এক প্রেমিক অমূরুচর ; অত্পক্ষে বিরোধিতায় সে ক্ষিপ্ত—মানবশক্তির বিদ্রোহী প্রতীকস্বরূপ। এই প্রসঙ্গে অধ্যাপক ভট্টাচার্যের একটি মন্তব্য বিশেষ প্রাণধানযোগ্য। কালাপাহাড়ের ট্রাজিক পরিণতি সম্পর্কে তিনি লিখেছেন,—‘একদিন প্রভুর জীবন রক্ষা করতে গিয়ে কালাপাহাড় চিতাবাঘের সম্মুখীন হয়েছিল। আজো প্রভুকে খুঁজতে এসে সে এই জানোয়ারের সম্মুখীন হয়েছিল।……কালাপাহাড়ের অপরিচিত জানোয়ারটি আসলে মোটর গাড়ি।’^{১৮} জীব-জগৎকে মানব-জগতের অন্তর্ভুক্ত-অভিন্ন করে তোলার—আশ্চর্য কৌশল এখানেই,—পশুর পৃথিবীকে তারানন্দ্রের মানুষের জীবন-ভূমির অভিমুখে একটু উল্লেখ তুলে ধরেছেন,—আর আমাদের পরিচিত সভ্য মানব-প্রকৃতিকে একটু নামিয়ে নিয়েছেন আদিমতার পথে। পশু-জগতের বিবর্তন-পরিণামেই নাকি মানব জীবনের অভ্যুদয়। প্রথম সেই বিকাশলগ্নে মানব-প্রকৃতি আর জৈব-প্রকৃতিতে

ধাতুগত পার্থক্য খুব দূরপ্রসারী ছিল না। সেই আদিম সংযোগ-ভূমিতেই গল্পের বর্ণিত জীবনকে আঁকড়ে ধরেছেন তারারশঙ্কর। ফলে ‘বেদেনী রাধিকার’ মধ্যে নাগিনীর জ্বর-সর্পিণ স্বভাবই যেন মানবায়িত হয়ে উঠেছে,—‘তারিণী রাধি’-তে কালাপাহাড়ের ক্ষিপ্ত, আক্রান্ত জীবন-পিপাসা ধরেছে এক পৌরুষ-দৃঢ় কঠিন রূপ। পাশব এবং মানব-জগতের মধ্যে এই নাড়ির সংযোগ রচনার সাফল্যের মুখ্য বনিয়াদ গড়ে উঠেছে;—মাত্রকে তারারশঙ্কর আদিম মৌলিক প্রকৃতি-ধর্মের মধ্যে লালন করেছেন—অতিশয় sophistication-এর প্রভাবে তাঁর জীবন-চিন্তা এবং গল্পের পাত্র-পাত্রী তাদের আদিম প্রাকৃতিকতা থেকে বিচ্ছিন্ন হতে পারে নি। এটুকুই তারারশঙ্করের শিল্প-প্রতিভার প্রধান উপাদান।—কেবল প্রসঙ্গ নয়,—তাঁর প্রকরণেও প্রায় একমাত্র বৈশিষ্ট্য এই বিনষ্টরহিত অমিশ্র (unsophisticated) আদিমতা ও অকৃত্রিমতা।

তারারশঙ্করের প্রয়োগপদ্ধতিতে অভিজ্ঞতা-সম্পদের প্রাচুর্য যত, সচেতন শিল্প-ভাবনার স্বল্প পরিমণ্ডনের অভাব প্রায় ততই,—এমন অভিযোগের আভাস দিয়েছেন বুদ্ধদেব বসু।^{৯৯} প্রায় সমকালীন দুই বিপরীতধর্মী গল্প-লেখকের প্রবণতা-মূলক পার্থক্যের এক ইঙ্গিতও এতে পাওয়া যায়। বুদ্ধদেব বসুর গল্প-সৃষ্টিতে বাস্তব অভিজ্ঞতার উপাদান স্বল্প,—কবিমানসের মণ্ডন-রুচিই তার মুখ্য উপাদান। তারারশঙ্করের কল্পনায় কবিদৃষ্টি আছে,—কিন্তু তাঁর অভিজ্ঞতার সঞ্চয় এমন অগার-বিস্তৃত যে বিষয়-স্বাভূতার অমেষ শক্তি তাঁর কাব্যধর্মকে নিজের মধ্যে সংহত করে রেখেছে। পাছে পরিচিত জীবনের একান্ত পরমাখ্যায় জনের রূপায়ণে কোথাও কৃত্রিমতার দোষ অর্শায়, এই প্রত্যাবায়-সম্ভাবনার আশঙ্কাতেই মণ্ডনশৈলীর স্বতন্ত্র দাবিকে শিল্পী তাঁর লেখন্য সচেতনভাবেই এড়িয়ে চলেছেন—নিজের সম্বন্ধে এমন ইঙ্গিত তারারশঙ্কর স্পষ্ট করেই দিয়েছেন হয়ত বুদ্ধদেব বসুর পূর্বোক্ত সিদ্ধান্তের পরোক্ষ উত্তর দিতে গিয়েই।^{১০০} বস্তুত তারারশঙ্করের শৈলী তাঁর আশ্রিত বিষয়-বস্তুর মতই ‘প্রাকৃত’ অর্থাৎ প্রকৃতি-সম্ভব,—স্বাভাবিক। এই বিশেষার্থেই তাঁর গল্প-প্রকরণকে মহাকাব্যধর্মী বলব। মহাকাব্য-প্রকৃতির মতই তারারশঙ্করের গল্পের রূপায়ণে কোনো বিশেষ প্রকরণের প্রাঞ্জলতা নেই,—বরং একাধিক রূপাদিক যেন নিত্যন্ত বিশ্বস্তভাবেই বিস্তৃত হয়েছে—অনেক সময়ে—একই গল্পের দেহে। তাহলেও অন্তত তিনটি মুখ্য আকৃতির রূপরেখা সুপরিলক্ষিত হতে পারবে তাতে,—(১) মহাকাব্যধর্মী উদাত্ত আদিম স্বভাব-বর্ণনা (narration), (২) নাটকীয়তা এবং (৩) গাঢ় বর্ণে মুদ্রিত কাব্যিকতা।

৯৯। B. Bose-‘An Acre of Green Grass’। ১০০। ড. তারারশঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়—‘আমার সাহিত্য জীবন’।

প্রথমোক্ত বৈশিষ্ট্যের প্রতিনিধিত্বমূলক একটি অংশের উদ্ধার করা যেতে পারে ‘বোবাকিমা’ গল্প থেকে,—“দামোদর, অজয়, কোপাই, বক্রেশ্বর, ময়ূরাক্ষী, গঙ্গায় যে ভীষণ বন্যা হয়ে গেল, প্রাণে আরম্ভ হয়ে ভাদ্র পর্যন্ত চাষিদেরকে যে জলপ্রাণ হরে গেল, তার স্থতি এখনও মাহুষের চোখের উপর ভাসছে। দামোদর অজয়ের বাধ এখনও ভেঙে রয়েছে। ভাস্কন দিয়ে এখনো জলশ্রোত বইছে নদীর মত। সূজলা সূফলা আউয়ল জমি দহ হয়ে গেছে, তার হুপাশে হাজার হাজার বিঘা জমির উপর বালি চেপে বিস্তীর্ণ বালিয়াড়ি ধু ধু করছে। বালি এখন ভিজে রয়েছে, যখন জল শুকিয়ে যাবে তখন বাতাসে বালি উড়বে হ হ করে, খা খা করবে মরুভূমির মত। বালিচাপা জমিগুলোর মধ্যে মধ্যে গর্ত, গর্তগুলোর জল জমে আছে। যত জল শুকিয়ে আসছে, তত সেখান থেকে পচা দুর্গন্ধ উঠছে। সকাল সন্ধ্যাতে মাহুষ গরু ওপথে হাঁটলে পাগল হয়ে যায়; মোমাছির চাকে খোঁচা দিলে ঝাঁক বেঁধে যেমন মোমাছির দল থাকে পায় তাকেই আক্রমণ করে, তেমনিভাবে মশা এবং মাছির ঝাঁক মাহুষ গরুকে ছেকে ধরে মাথার চারপাশে ঝাঁক বেঁধে ওড়ে।” —এ ধরনের স্বাস-রোধকারী প্রকৃতি-বর্ণনার অমিশ্র-কঠিন গাঢ়তা তারাশঙ্করের রচনায় প্রচুর রয়েছে।—প্রসঙ্গত ‘ছলনাময়ী’র ম্যানেজারের শ্মশান-সাধনার চিত্র, অথবা ‘মেলা’ গল্পের ‘আনন্দবাজার’ বর্ণনাংশের কথা স্মরণ করা যেতে পারে। কিন্তু তারাশঙ্করের গল্প-প্রকরণের মুখ্য আকর্ষণ তার নাটকীয়তার উপাদানে। প্রথম জীবনে ‘মারঠাটপর্ণ’ নাটক লিখে তিনি সাহিত্য সমাজে প্রবেশাধিকার কামনা করেছিলেন। যথোচিত স্বেচ্ছা পেতে পারলে আজকের সিদ্ধকাম কথাসাহিত্যিক হইত নাট্যকার রূপেই প্রথম আত্মপ্রকাশ করতেন,—শিল্পী নিজেই একথা জানিয়েছেন।^১ নাট্যকার-চেতনার এই অতৃপ্ত আক্ষেপ তারাশঙ্করের গল্প-সাহিত্যে অজস্র বিচিত্র অভিব্যক্তির মাধ্যমে চরিতার্থ হতে পেরেছে। ওপরে ধৃত গল্প-বিষয়ের পরিচয়-প্রসঙ্গ থেকে দেখা যাবে,—শিল্পীর পরিচিত জীবন-ভূমি নাটকীয় ঘটনা-সংঘাতে মুখর উত্তুঙ্গ হয়েছিল। ‘মাহুষ এবং প্রকৃতি’ (‘রায়বাড়ি’) ‘মাহুষ এবং পশু’ (‘নারী ও নাগিনী’) এবং ‘মাহুষে মাহুষে দ্বন্দ্বের’ (‘জলসাঘর’) বিচিত্র পটভূমিতে তাঁর গল্পের বনিয়াদ গড়ে উঠেছে। তাছাড়া চরিত্রোচিত সংলাপ রচনার এক দুর্লভ দক্ষতাও তারাশঙ্কর প্রতিভার সহজ উপাদান। এই সব কিছুর সফল সংগ্রহনে ‘হুটু মোজারের সওয়াল’ গল্প সার্থক নবরূপ ধরেছে ‘দুইপুরুষ’-এর নাট্যশরীরে। বস্তুত এই একই কারণে তাঁর গল্পগুলিতে মঞ্চ অথবা ছান্নাচিত্রের প্রয়োজনে নাট্যরূপায়ণের অতুল্য সম্ভাবনা উন্মোচিত হতে পেরেছে।

কিন্তু নাট্যাংশ আর নাটকেতর কোনো রচনামূল্যে নাটকীয়তার উপাদান বলতে একই কথা বুলি না। ঘটনা এবং সংলাপ—action আর dialogue নাট্যশরীরের শ্রেষ্ঠ উপাদান। অল্পপক্ষে ‘নাটকীয়তা’ শব্দের তাৎপর্য হিশেবে অল্পভব করতে পারি, অপ্রত্যাশিতের অভিঘাতজনিত এক চমক—অদ্ভুত ঘটনার সমন্বয়, অথবা প্রতিদিনের পরিচিত জীবন-বর্ণনা থেকে ঘটনা পরস্পরের আকস্মিক অল্পথা-গমনের ফলে যে চমক-বিস্ময়ের উদ্ভব হয় তাই।^{৭৭}

তারানন্দ্রের গল্পগুচ্ছের প্রায় সর্বত্রই নাটক ও নাটকীয়তা,—এ-দুয়েরই আশ্রয় উপাদান সমন্বয় লক্ষিত হয়ে থাকে। দৃষ্টান্ত হিশেবে ‘রসকলি’ গল্পের উদ্ধৃত অংশ, অথবা ‘জলসাঘর’, ‘স্নায়বাড়ি’, ‘পিতাপুত্র’, ‘অগ্রদানী’, এবং এমনকি ‘কালাপাহাড়’ গল্পের কথাও স্মরণ করা যেতে পারে। ‘দেবতার ব্যাধি’ গল্পটি নাট্যাঙ্গাঙ্কিত নয়,—অর্থাৎ action ও dialogue-এর উপাদান তাতে প্রচুর নেই।—কিন্তু ডাক্তার গরগরির অবিস্মরণীয় পত্রটির স্বভাব-বর্ণনার ছত্রে ছত্রে নাটকীয়তার চমক যেন রোমাঞ্চিত করে তোলে। এই প্রসঙ্গেই স্মরণ করতে হয়, স্বভাব-নাটকীয়তা এপিক-গুণের এক সহজ উপকরণ। যেমন উপন্যাসে, তেমনি গল্পের প্রকরণেও তারানন্দ্রর এপিক-ধর্মী কথা-শিল্পী।

তাঁর রচনার প্রয়োগভঙ্গিতে অভ্যুচ্চার যে কাব্যিক প্রকাশ-প্রিয়তা, তাও আদিম মহাকাব্যধর্মিতারই এক স্বাভাবিক উপকরণ। দৃষ্টান্ত হিশেবে ‘ডাইনী’ গল্পের প্রারম্ভিক অংশটি উদ্ধার করা যেতে পারে :—

“কে কবে নামকরণ করিয়াছিল সে ইতিহাস বিশ্বস্তির গর্ভে সমাহিত হইয়া গিয়াছে, কিন্তু নামটি আজও পূর্ণ গৌরবে বর্তমান। ছাতিকাটার মাঠ! জলহীন, ছায়াশূন্য দিগন্তবিস্তৃত প্রান্তরটির একপ্রান্তে দাঁড়াইয়া অপরপ্রান্তের দিকে চাহিলে ওপারের গ্রামচিহ্নের গাছপালাগুলিকে কালো প্রলেপের মত মনে হয়। সঙ্গে সঙ্গে মাহুঘের মন যেন কেমন উদাস হইয়া উঠে। এপার হইতে ওপার পর্যন্ত অতিক্রম করিতে গেলে তৃণায় ছাতি ফাটিয়া মাহুঘের মৃত্যু হওয়া মোটেই অসম্ভব নয়। বিশেষ করিয়া গ্রীষ্মকালে। তখন যেন ছাতি-ফাটার মাঠ নামগৌরবে মহামারীর সমকক্ষতা লাভ করিবার জন্য লালায়িত হইয়া উঠে। ঘন ধূমাচ্ছন্নতার মত ধূলার একটা ধূসর আন্তরণে

৭২। প্রভীচ্য নাট্যবিদ্যার Allardyce Nicoll এ-সম্পর্কে বলেছেন—“The word dramatic has a connotation signifying the unexpected with, usually, the suggestion of a certain shock occasioned either by a strange coincidence or by departure of the incidents narrated from the ordinary tenor of daily life.” (“Theory of Drama”)

মাটি হইতে আকাশের কোণ পর্যন্ত আচ্ছন্ন হইয়া থাকে। অপর প্রান্তের হৃদয় গ্রাম-চিহ্নের মসীরেখা প্রায় নিশ্চিহ্ন হইয়া যায়। তখন ছাতিফাটার মাঠের সে-রূপ অক্লুত ভয়ঙ্কর। শূন্যলোকে ভাসে একটি ধূমধূসরতা, নিম্নলোকে তৃণচিহ্নহীন মাঠে সমস্ত নির্বাণিত চিতাভস্মের রূপ ও উত্তপ্ত স্পর্শ। ফ্যাকাশে রঙের নরম ধূলার রাশি প্রায় একহাত পুরু হইয়া জমিয়া থাকে। গাছের মধ্যে এতবড় প্রান্তরটায় এখানে ওখানে কতকগুলি থৈরী ও সেয়াকুল জাতীয় কণ্টকগুচ্ছ। কোন বড়গাছ নাই—বড়গাছ এখানে জন্মায় না। কোথাও জল নাই,—গোটাকয়েক শুষ্কগর্ভ জলাশয় আছে, কিন্তু জল তাহাতে থাকে না।

“মাঠখানির চারিদিকেই ছোট ছোট পল্লী—সবই নিরক্ষর চাষীদের গ্রাম। সত্য কথা তাহারা গোপন করিতে জানে না—তাহারা বলে, কোন্ অতীতকালে এক মহানাগ এখানে আসিয়া বসতি করিয়াছিল, তাহারই বিধের জালায় মাঠখানির রসময়ী রূপ, বীজগ্রসবিণী শক্তি পুড়িয়া ক্ষার হইয়া গিয়াছে। তখন নাকি আকাশ-লোকে সঙ্করমাণ পতঙ্গ-পক্ষীও পঙ্গু হইয়া ঝরাপাতার মত ঘুরিতে ঘুরিতে আসিয়া পড়িত সেই মহানাগের গ্রাসের মধ্যে।” রূপ-নির্ভর ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বর্ণাঢ্যতা সৃষ্টির এই সচেতন প্রয়াস মহাকাব্যের শৈলীরই যেন অমুসারী।

উদ্ধৃত রচনাংশে তারাশঙ্করের শব্দাভিযোজ্যতার প্রতি লক্ষ্য রেখে মধুসূদনের শব্দ-রচনার অমূল্য স্বরণ করতে বাধ্য নেই :—

“নৃমুণ্ডমালিনী দ্বী, নৃমুণ্ডমালিনী
আকৃতি। পশিয়া ধনী অরিদল মাঝে
নির্ভয়ে চলিলা যথা গুরুস্বামী তরী
তরঙ্গ নিকরে রঙ্গে কবি অবহেলা
ধায় রে সাগর পানে।”

বাংলা কবিতার ইতিহাসে বৈদগ্ধ্যমাজিত মধুসূদনের এই শৈলী সার্থক সাহিত্যিক মহাকাব্য-ধর্মের স্বাক্ষর হলে, কথাসাহিত্যে তারাশঙ্করের সহজ-স্মৃতি প্রতিভা অনেকটা যেন আদিম মহাকাব্যধর্মী। তাঁর গল্প-সাহিত্য পাঠের চরম রসফলশ্রুতি এখানেই।

বহুপ্রজ্ঞ তারাশঙ্করের গল্প-সংকলন গ্রন্থের সংখ্যাও প্রচুর। তার মধ্যে রয়েছে—‘পাষণপুত্রী’ (১৯৩৩), ‘নীলকণ্ঠ’ (১৯৩৩), ‘ছলনাময়ী’ (১৯৩৬), ‘জলসাধর’ (১৯৩৭), ‘রসকলি’ (১৯৩৮), ‘তিনশূল’ (১৯৪১), ‘প্রতিধ্বনি’ (১৯৪৩), ‘বেদেনী’ (১৯৪৩), ‘দিল্লীকা লাডু’ (১৯৪৩), ‘বাছকরী’ (১৯৪৪), ‘হলপদ্ম’ (১৯৪৪),

‘প্রাসাদমালা’ (১৯৪৫), ‘হারানো স্বপ্ন’ (১৯৪৫), ‘ইমারৎ’ (১৯৪৬), ‘রামধনু’ (১৯৪৭), ‘মাটি’ (১৯৫০), ‘কামধেনু’ (১৯৫৩) ইত্যাদি। প্রচলিত গ্রন্থ সংকলনগুলি থেকে নির্বাচন করে ‘তারারশঙ্করের শ্রেষ্ঠ গল্প’ সম্পাদনা করেছেন অধ্যাপক জগদীশ ভট্টাচার্য (১৯৫১)। তারপরে, একই ধরনে শিল্পী নিজে সংকলন করেছেন তাঁর ‘প্রিয়গল্প’ (১৯৫৩) এবং ‘স্বনির্বাচিত গল্প’ (১৯৫৪)। তাছাড়া ‘প্রেমের গল্প’ সংকলনও প্রকাশিত হয়েছে (১৯৬১)। পরোক্ষ এই সংকলনগুলিতে এই গল্পের পুনরবতারণা না করার চেষ্টা আছে,—তাহলেও একেবারেই যে তা হয় নি এমন কথা বলবার উপায় নেই।

সরোজকুমার রায়চৌধুরী

‘কল্লোল’-সমকালীন গল্পসাহিত্যের ইতিহাসে সরোজকুমার রায়চৌধুরী (১৯০৩-১৯৭২) এক স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্ব; হয়ত-বা সেই কারণেই অপেক্ষাকৃত স্বল্পালোচিত-ও। শূণ্য-ভাবুকতার উজ্জ্বল পাদ-প্রদীপের সীমান্তরালে অবস্থান করে উর্মিমুখর উদ্ভালতাকে তিনি নিয়ত পরিহার করেছেন; ক্রান্তিকালের উত্তেজনার মধ্যে তাঁকে খুঁজে পাওয়া যায় না। তবু তাঁর উপভ্রাস-এবং গল্প-সাহিত্যে এমন এক নিবাত নিরুপস্থ গভীরতা রয়েছে, ‘ফটিক-স্বচ্ছ দীঘির জলের মতই যা নিস্তরঙ্গ হলেও নিটোল সামগ্রিকতায় প্রগাঢ়।

ইতিহাসের সূত্রাহসরণ করে ডঃ সূর্যকুমার সেন লিখেছেন, “শ্রীযুক্ত সরোজকুমার রায়চৌধুরী কতকটা তারারশঙ্কর বাবুর সমানধর্মী। ইঁহারও এক-আধটি গল্প ‘কল্লোলে’ বাহির হইয়াছিল। তারারশঙ্করবাবুর উপভ্রাস-কাহিনীতে ভূগোল বীরভূম জেলার চৌহদ্দিবন্ধ, সরোজবাবুর রচনার মানচিত্র ইঁহারই সংলগ্নভূমি পশ্চিম মুর্শিদাবাদ।” তা সত্ত্বেও এই দুই শিল্পীর মধ্যে মৌলিক পার্থক্যের কথাও স্মরণ করেছেন ডঃ সেন,— “সরোজবাবুর কাহিনী অতটা মূখ্যভাবে ‘রিজিওগ্রাল’ নয় যতটা তারারশঙ্করবাবুর কাহিনী। রোমান্স-প্রথরতা এবং বহুভাষণও সরোজকুমারের লেখন্য কম।”^{৫৫} দুই সমকালীন শিল্পীর সাদৃশ্য ও স্বাতন্ত্র্যের যে তথ্য-সংকেত ডঃ সেন দিয়েছেন, তাকে অহসরণ করেই বহুদূর অগ্রসর হয়ে যাওয়া সম্ভব; আর সেই সূত্রেই গল্পশিল্পী সরোজকুমারের স্বকীয়তার অনন্ত ভূমিকাটিও আয়ত্ত হতে পারে।

তারারশঙ্করের মতই সরোজকুমারের শিল্প-চেতনাও গ্রাম্য-জীবনের প্রতি স্বভাব-প্রীতিমান। কিশোর বয়সের স্বপ্ন-মহন করে নিজের প্রথম গল্প লেখার সংবাদ-স্মরণবয়স

করেছেন :—নিষ্ঠুর পল্লীপ্রান্তরে বংশীবাদন-রত রাধালের গলায় মালা পরাতে এসেছিল অচিন দেশের রাজকুমারী ;—এমনি রোমান্সমুহুর স্বপ্ন-দেখাতেই শেষ হয়েছিল অপরিণত মনের গল্প-কল্পনা।^{১৫} সেই অদ্ভুত ভাবনার রহস্যময় ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে শিল্পী নিজের মনোলোকে পরিক্রমা করেছেন বহুদূর।^{১৬} কিন্তু গল্প-শিল্পীর পক্ষেও ‘উষাই যদি দিবালোকের পথ প্রদর্শক’ হয়, তাহলে ঐ গল্প-চিত্রকে অহুসরণ করেই বলতে হয়, সরোজকুমারের প্রতিভা রাজকুমার সঙ্গে রাধাল বালকের যদি না-ও হয়, তবু রাজপুত্রের সঙ্গে মাঠের অচ্ছেদ্য প্রণয়-বন্ধন রচনা করেছে। বাংলা গল্পের এই দ্বিতীয় পর্বের জীবন-পটভূমির প্রসঙ্গে লক্ষ্য করেছি, গ্রাম এবং শহরের মধ্যে বিভেদ সেদিন দূরধানী হয়েছিল। সরোজকুমারের গল্প-উপস্থানে গ্রামের উদাস মেঠো সুরেলা বাঁশির নিচে তান যেমন, তেমনি অজস্র ঝঞ্ঝা-বিস্ফোভে আলোড়িত সমসাময়িক শহরে শিক্ষিত মধ্যবিত্তের জীবন-বেদনাও মাধুর্য-করণ সুরে ঝঙ্কত হয়েছে। গ্রাম্য মাঠের উদাস মেহুরতা আর রাজধানীর গলিপথের বিষন্ন বেদনা এক সুরে যেন বাঁধা পড়েছে। এইখানেই সরোজকুমার তারানন্দ্রের থেকে স্বতন্ত্র। ‘কল্লোল’ের বৈঠকে এসে তারানন্দ্র যেদিন ফিরে গিয়েছিলেন, সেদিনকার কথা স্মরণ করে পবিত্র গঙ্গোপাধ্যায় লিখেছেন,—

“কল্লোল আড়ার জীবনদৃষ্টির দিক থেকে নিশ্চয়ই তিনি অল্প জ্ঞাতের মানুষ ছিলেন। জমিদারীর নিশ্চিন্ত জীবনের পরিবেশে আর আদর্শবাদী স্বদেশিয়ানায় ঘোবন কেটেছে, তাঁর সঙ্গে ছয়ছাড়া বাউণ্ডলে জীবনের চারণদের জ্ঞাতি মিলবে কি করে!”^{১৭} এ-উক্তিতে সহৃদয় বন্ধুর অভিমানও হয়ত প্রচ্ছন্ন রয়েছে। তাহলেও স্বীকার করতে হয়, তারানন্দ্রের সাহিত্য-জীবনের সূচনায় অনিশ্চয়তাবোধের যন্ত্রণা ও আর্থিক দৈন্ত কিছু পরিমাণে স্বেচ্ছাবৃত্ত হলেও, ‘কল্লোল’-গোষ্ঠীর অনেকের চেয়েও কম ছিল না। মনোহরপুকুরের কাঁচা ঘরের নিঃসঙ্গ-বাসের অভিজ্ঞতায় তাঁকে ছয়ছাড়া ছাড়া আর কি বলব! তবু পবিত্রকুমারের এ উক্তি সংশয়হীন যে, আত্মার প্রত্যয়সম্পদে ‘কল্লোলবৃগে’র আত্মমর্ষণার্থ পথিকদের মত ভয়ঙ্কর দেউলে তারানন্দ্র কখনোই ছিলেন না। জমিদারির প্রাচুর্য নয়, বনেদি জমিদার-পরিবারে ঐতিহ্য-চেতনা ও বৃগবৃগাগত মূল্যবোধের সঙ্গে স্বভাব-বিশ্বাসী পল্লী-প্রকৃতির সারল্য এবং স্নিগ্ধতা তাঁর শিল্পি-আত্মাকে পথিক করেছে, কিন্তু দ্বিষ্ট হতে দেয় নি কখনো। কলে তারানন্দ্র

১৫। ভ্যোটিগ্রকাশ বহু (স:)—‘গল্পলেখার গল্প’।

১৬। সরোজকুমারের এখন দু’রঙ গল্প ‘তান পুকুরের কাহিনী’—নিরুপমা বর্ষশ্রুতি নামক পুজাবাহিনীতে প্রকাশিত। সে আরো পরবর্তী কালের প্রসঙ্গ।

১৭। পবিত্র গঙ্গোপাধ্যায়—‘দালালি করেছিলাম’ [স্মৃতি কথা] শায়লী ব্রহ্মসত্তর, ১৩৩৬ বাংলা।

নগরবাসী হয়ে পড়লেও, তাঁর সৃষ্টিতে পল্লীজীবনের ভঙ্গুর জমিদার থেকে উদীয়মান ব্যবসায়ী, ব্রাহ্মণ থেকে বাগদী-বাউরী পর্যন্ত নারীপুরুষের অজস্র বিচিত্র প্রাণস্পন্দিত শোভাযাত্রা। কিন্তু ঐ একই সময়ে মহানগরীর জীবনে ভূমিহীন, চাকুরি-স্বর্গচ্যুত ইংরেজি শিক্ষিত মধ্যবিত্ত বাঙালির জীবনে যে হতাশা, প্রত্যয়ভঙ্গ আর্থিক ও মানসিক ব্রিক্ততাজনিত অবসাদ স্তরে স্তরে পুঞ্জিত হয়ে উঠছিল, সে খবর তারাশঙ্কর রাখেন নি, —রাষ্ট্রবার উপায় ছিল না। ‘শুধু কেরানী’, ‘দুইবার রাজা’ অথবা ‘ধবংস পথের যাত্রী এরা’-এর মত গল্প তাই অন্তর্পস্থিত তারাশঙ্করের অপ্রতিহতপ্রবাহ বিচিত্রগতি গল্প-সাহিত্যের ইতিহাসে। অন্তর্পক্ষে সরোজকুমারের ‘ক্ষণবসন্ত’ গল্প পড়ে নানা কারণেই প্রেমেন্দ্র মিত্রের ‘শুধু কেরানী’র কথা স্মরণ না করে উপায় থাকে না; যদিও বাল্য-কৈশোর জীবনের অভিজ্ঞতা-সম্পদে সরোজকুমারের শিল্প-চেতনা মূলত ছিল পল্লীবাসী; আর তারাশঙ্করের মতই স্বদেশিয়ানায় মেতে জেলও খেটেছিলেন তিনি; এবং সে মোহ কোনোকালেই কেটে যায় নি তাঁর।

কিন্তু সে যাই হোক, আপন বৈশিষ্ট্যে সরোজকুমার কল্লোল-গোষ্ঠীর থেকেও স্বভাব-স্বতন্ত্র। ‘কল্লোল’ পত্রিকার ১৩৩৫ জ্যৈষ্ঠ সংখ্যায় তাঁর ‘দুনিয়াদারি’ গল্প প্রকাশিত হয়েছিল, তাতেও এই স্বাতন্ত্র্যের পরিচয় অক্ষুণ্ট থাকে নি। কিন্তু সে প্রসঙ্গ এখানে অনিবার্হ নয়। আসলে সরোজকুমার বাংলার সমকালীন পল্লী-সমাজের মধ্যবিত্ত জীবনকেও দেখেছিলেন;—পরম্পরাগত পারিবারিক বিত্তের সঞ্চয় দিনে দিনে ক্ষীণ হয়ে এলেও ‘সহজ জীবন যাত্রা আর উচ্চ ভাবনা’-র পূর্ব-ঐতিহ্যকে ধারা অক্ষুণ্ণ রেখেছিলেন প্রাত্যহিক দিনাতিবাহন ও আচার-আচরণের মধ্যে। ‘উচ্চ ভাবনা’ বলতে জ্ঞান-বিজ্ঞানের শিক্ষিত অধিকার-দীপ্ত মনন-চিন্তনের কথা বলছি না,—পুরাগত মহৎ মূল্যবোধের নৈষ্ঠিক অমূল্যত্বের কথাই স্মরণ করছি, যার ফলে বাংলার মধ্যবিত্ত জীবন একদা আর্থিক প্রাচুর্য ছাড়াও কল্যাণ-সম্বন্ধ গার্হস্থ্যের আশ্রয় লাভ করেছিল। ‘ক্ষণবসন্ত’ গল্পে সেই ঐতিহ্য-পরিচয় ব্যাপ্ত হয়ে রয়েছে :—

যাত্রা ৩৫ টাকা মাস মাহিনার অকিঞ্চিৎকর চাকুরি সাহেব-কোম্পানীতে লাভ করে কুন্তিবাস ধন্ত হয়ে গিয়েছিল। অবশ্য ঐটুকুর লোভেই কর্তা সাহেবকে যে আত্মনি-প্রণত ‘সেলাম’ সে নিবেদন করেছিল দেশপ্রীতির উদ্দীপনাভরা সে-যুগে তার বাড়ি আত্মগ্নানি বঙ্গসন্তানের পক্ষে অকল্পনীয় ছিল। তা সত্ত্বেও কুন্তিবাস তাতে পশ্চাৎপদ হয় নি;—কত গুণি-জ্ঞানী এম্. এ. প্রার্থীও তো ছিল, সকলকে ডিঙিয়ে বি. এ. পাস কুন্তিবাসই উত্তীর্ণ হতে পেরেছে চাকুরির সেই সপ্তস্বর্গে।

এই সামান্ত চাকুরিকে আজ আর স্বর্গ লাভ কিছুতেই বলা চলে না; মাইনের

পরিমাণটা পর্যন্ত বন্ধু মহলে মুখে আনা কঠিন। তবু ঐটুকুও না হলে কুন্তিবাসের উপায় ছিল না। সর্বসহা জননীর কথা মনে পড়ে বার বার,—তাকে বিবান করে তুলতে, এক একখানি করে গায়ের স্বর্ণালঙ্কার খুলে দিয়ে আজ তিনি কেবল শখাভরণ। বাবার কত প্রত্যাশা,—কুন্তিবাস উপার্জন করলে তবে ছোট ছোট ভাইবোনগুলোর হিল্লো হবে একটা কিছু। তার চেয়েও বেশি,—আরো একজনের কথা,—কল্যাণীর কথা না ভেবে কি পারে কুন্তিবাস! তাদের বিয়ে হয়েছে কতদিন;—বড়লোকের মেয়ে না হলেও পিতৃগৃহ তার স্বাচ্ছন্দ্যে ঝলমল করছে; সে তুলনায় কুন্তিবাসের বাড়ি দারিদ্র্য-স্নান। যে আত্মীয়টি এই বিবাহ-সম্পর্ক করেছিলেন, কল্যাণীর পিতামাতা তার সঙ্গে সম্পর্ক ত্যাগ করেছেন। তবু কল্যাণী কল্যাণীরই মত স্নিগ্ধ-মাধুর্য সঞ্চার করে ফিরছে কুন্তিবাসের পিতা-মাতা প্রিয়-পরিজনদের মধ্যে। কুন্তিবাসের বাবা তো কল্যাণীকে মা বলে অজ্ঞান, কল্যাণীও স্বস্তরবাড়িকেই একান্ত আপন করে নিয়েছে। পিতৃগৃহের উপেক্ষাভরা দৃষ্টির সামনে সে ছোট হয়ে যায় বৈ কি! কিন্তু অত কিছুর বিনিময়ে কি সে পেয়েছে;—যার জন্তে স্বস্তরবাড়ি, তার সঙ্গে বা সাক্ষাৎ হয় ক-দিন! সব কথাই ভাবতে হয়েছে কুন্তিবাসকে—মায়ের গমনা, বাবার ভরসা, ভাইবোনদের ভবিষ্যৎ, কল্যাণীর হাসিমুখ—এ সমস্ত কিছুর মূল্য আহরণ করতে ৩৫ টাকার চাকরি চেয়েছে আত্মদৈন্তের বিনিময়ে।

চাকরি জুটেছে, কিন্তু চারদিকে দাবির বহর যেন অন্তহীন—মেসের বন্ধুরা ফিস্ট চায়, পরিবারের প্রয়োজন রয়েছে, লোক-লৌকিকতা আছে, নিজের খরচ তো আছেই। কুন্তিবাস ভাবে একটু শুছিয়ে নিতে পারলে বাড়ি যাবে একবার। মা-বাবার আকুলতা যত, কল্যাণীর অভিমানই কি তার চেয়ে কম! এমন সময় বাবার পত্র আসে,—‘মা লক্ষ্মী’কে বাপের বাড়ি যেতে হবে—তার জন্তে দুখানা ভাল কাপড় চাই এবং আরো এ-টা-সেটা নানা কিছু। কল্যাণীর পত্র আসে,—‘শত্রু বিদায়’ হয়ে যাচ্ছে এবারে নিশ্চয় কুন্তিবাস বাড়ি যাবে! মনে মনে সঙ্কল্প হালে কুন্তিবাস,—প্রেমসী নারীর অবুধ অভিমান! অতএব বাড়ি যাওয়াই স্থির করে সে,—দুদিন ছুটিও জুটে যায়; তাই খবর না দিয়েই যাত্রা করে। প্রেমমিলনের উৎকণ্ঠায় নয়,—টাকা পরসার হিসাব-নিকাশ করে যখন দেখে—করমায়েরের জিনিস ক’টি বাড়ি পৌঁছে দিতে নিজের যেতে পারাতেই নিশ্চয়তা এবং ব্যয়-স্বল্পতা দুইই সম্ভব। স্টেশন থেকে একাধিক ক্রোশ তাদের গ্রামের দূরত্ব। কপি, কলাই, কাপড় এবং অন্ত্র নানা উপকরণে বোঝা প্রকাণ্ড হয়েছে,—তাহলেও ভাগে কুলি করতেও রাজি নয় কুন্তিবাস! চার আনা পরসারও মূল্য তার কাছে এখন অনেক। তাছাড়া অনেক রাতে বাড়ি পৌঁছে কুন্টিগা যদি

অবসার ফিরে আসতে না চায়! একটা মাহুষের এক বেলার ধোঁরাক, সেও ত ভাববার কথা! অতএব সারাপথ বোঝা মাথায় করে গভীর রাতে কুন্ডিলাস যখন বাড়ি এসে পৌঁছায় তখন সে ক্লান্ত,—অবসন্ন। রাতে দুখ ছাড়া আর কিছু থাকে না,—মার সঙ্গে এই বোঝাপড়া করে নিজের ঘরে এসে দেখে ঝাড়া বিছানা নতুন করে ঝাড়তে ব্যস্ত হয়ে আছে কল্যাণী পিছন ফিরে। কিছুতেই তার মুখ আর দেখা যায় না। অনেক কষ্টে বিছানায় এলিয়ে পড়ে যদিবা মুখোমুখি হল, তবু উত্তত বাসনার একটি নিভৃত মুহূর্তকে অভিমানে-ক্রন্দনে ছিন্নভিন্ন করে ছুটে পালিয়ে যায় কল্যাণী। সবদিক রচিত শয্যায় ক্লান্ত দেহে এলিয়ে বিষন্ন কুন্ডিলাস ভাবে, “কেরানীর জীবনে বসন্ত তো সমারোহ করিয়া আসে না,—আসে স্নান সন্ধ্যার মত অবনতমুখে। মনের ফুলরনে প্রতিদিন নতুন নতুন ফুল ফোটার আনন্দও নাই। কোনোদিন ফুল ফোটে, কোনোদিন হুস্তিতার তাপে কুঁড়িতেই শুকাইয়া যায়। ইহার আর উপায় কি?”—কিন্তু কল্যাণীকেই বা সেকথা কি করে বোঝাবে সে! শুধু কি তাই,—কেরানীর জীবনে ক্ষণবসন্ত যদি-বা আসে, ক্লিষ্ট-পিষ্ট দলিত দেহ-মনে তাকে অভ্যর্থনা করার শক্তিও বা কোথায়! গভীর রাতে তেলের বাটি হাতে করে কল্যাণী যখন শয্যাগৃহে এসে প্রবেশ করে, ক্লান্ত অবসন্ন দেহে কুন্ডিলাস তখন অসাড় নিদ্রাভিভূত। কিছুতেই তার ঘুম ভাঙে না; কল্যাণী ভেঙে পড়ে ব্যর্থ বিষন্ন ক্রন্দনভারে।

প্রবাসী কেরানীর বিরহতপ্ত জীবনে ক্ষণবসন্ত একই রাত্রিতে এসেছিল দুটিবার, কিন্তু দুবারই সে ব্যর্থ হয়েই ফিরেছে।

সমসাময়িক জীবন-যন্ত্রণার প্রতি সরোজকুমারের অবধান চিরকালই অতন্দ্র। এদিক থেকে তিনি কল্লোলধূগের কালগত তাৎপর্যে যথার্থ ‘আধুনিক’। এই প্রসঙ্গেই প্রেমেন্দ্র মিত্রের ‘শুধু কেরানী’ গল্পের কথা স্মরণীয়। তা সত্ত্বেও ‘ক্ষণবসন্ত’ গল্পের ফলশ্রুতি ‘শুধু কেরানীর’ মত নৈরাশ্র, ব্যর্থতা আর বিকোভবোধে অত নীরস্ত্র অবসন্ন নয়;—শহরে বিড়ম্বনার ক্লান্তি অবসাদ এবং অসহায় যন্ত্রণাহৃদয়ের পরপারে প্রশান্ত স্নিগ্ধতার এক ক্ষীণ ভঙ্গুর গ্রামীণ প্রতিশ্রুতির স্বরও যেন তাতে প্রচ্ছন্ন। সরোজকুমারের শিল্পি-চেতনাতেও শহরে উত্তেজনা ও আক্ষেপের গভীরে গ্রামের নৈঃশব্দ্য যেন দুর্বগাহ নিস্তব্ধতার সঞ্চার করেছে, যার ফলে খালি বক্তব্যে নয় তাঁর বাগ্‌ভঙ্গিতেও অভিনব ভারসাম্য প্রতিষ্ঠিত হতে পেরেছে। তা বলে এই লেখকের সকল গল্প-বিষয়েই গ্রাম এবং শহরের মধ্যে পারস্পরিক অঘষের কোনো যোগসূত্র রয়েছে, এমন কথা মনে করাও অহুচিত। গ্রাম্য এবং শহরে জীবন-পরিবেশে পৃথক্ পৃথক্ গল্পের উপস্থাপনা করেছেন তিনি। কিন্তু সকল ক্ষেত্রেই প্রকরণের মধ্যে এক আকর্ষ্য ভারসাম্য রয়েছে,

যাকে classical পদ্ধতির সঙ্গে তুলনা করতে ইচ্ছে করে। তার আরো এক স্বকল হয়েচে এই যে, সমকালীন শিল্প-সমাজে সরোজকুমারের গল্প সর্বাধিক পরিমাণে প্রট-কেলিক ; —এমন নিটোল-সম্পূর্ণ অমিশ্র প্রট গড়ে তোলার সাধনা একালে প্রায় অনন্ত। নিছক কাহিনী-শরীরকে স্থপতির মত ভেঙে গড়ে কেটেকুঁদে তারই আধারে পুরো গল্প-রসকে সংযম করার এই শিল্প-শৈলীকেই অভিহিত করতে চেয়েছি classical পদ্ধতি-নামে।

Classicism, romanticism ইত্যাদি অভিধার নৈব্যক্তিক সংজ্ঞারচনা প্রায় অসম্ভব, কারণ সৃষ্টির উপকরণের চেয়েও এ ধরনের শৈলীর বৈশিষ্ট্য স্রষ্টার মস্তিষ্ক উপরেই নির্ভর করে অনেক বেশি। সেই তাৎপর্ষের প্রতি লক্ষ্য করেই বলা হয়েছে,—

The word classicism is used loosely to summarise the general characteristics of that art or literature—simplicity, restraint and order—and the adjectives classic or classical are thus applied to any work which reflects those qualities, whether by direct imitation or not. Thus the restraint and order of classicism are often opposed to the enthusiasm and freedom of romanticism”^{৫৮}

এই প্রসঙ্গেই মনে পড়ে, সমসাময়িক গল্প-রসিক একজন তারারশঙ্করের শৈলীর বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করেছিলেন ‘classico romanticism’ বলে;—বলেছিলেন, তাঁর রচনায় ‘classical massiveness’ নবজন্ম নিয়েছে রোমান্টিক দৃষ্টিভঙ্গীর পরিমণ্ডনে।^{৫৯} তারারশঙ্করের গল্পে বস্তুর সংযম প্রাচুর্য-বৈচিত্র্যে সমৃদ্ধ,—নিখুঁত; বাস্তব অভিজ্ঞতার বথায়থ সমাহরণে তাঁর প্রতিভার ঋজু সংযম ও সহজ নিয়মালুবর্তিতা (orderliness) বিস্ময়কর। ফলে রচনাবস্তুতে classical উপকরণের গাঢ়তা ও দাঢ়্য অপরিমীম; কিন্তু সেই সঙ্গে দেখেছি, শিল্পীর আত্মিক প্রত্যয়প্রিত ভাব-কল্পনা, উদ্দীপনা, আর উচ্ছ্বাস মহাকাব্যের সম্ভাবনাকে কাব্যাতিশায়িতার আড়ম্বর-সমৃদ্ধ করে তুলেছে। এরই ফলে তারারশঙ্করের সৃষ্টিতে বিষয়-সমৃদ্ধি তুলনারহিত হলেও ‘বিষয়ী’র প্রাধান্ত তার চেয়েও বেশি। সরোজকুমারের সাধনা বিষয়ের objective বর্ণন-কৌশলের ঐকান্তিকতার অতলে বিষয়ীকে সম্পূর্ণ প্রচ্ছন্ন করতে পেরেছে, এখানেই তাঁর প্রতিভার classical সংযমের (restraint) স্বার্থ অভিব্যক্তি। ‘কল্লোল’-সমকালীন শিল্পীদের মত,—তারারশঙ্করের মতোও,—সমসাময়িক জীবন-প্রসঙ্গে তাঁর অবধান ও স্পর্শকাতরতা আত্মার আমূল-প্রোথিত। সেই জীবনের চারপাশে যত অনাচার, অবিচার, যজ্ঞা পুঞ্জিত হয়েছে তার প্রতি শিল্পি-চেতনার অভিযোগ সমুজ্জ্বল; আবার সমস্ত আক্ষেপ বিকোভের

৫৮। H. A. Watt & W. W. Watt—‘Dictionary of English Literature’.

৫৯। প্রেমেন্দ্র বিবাস (সঃ)—‘আধুনিক বাংলা ছোটগল্প’ (সংকলন)।

অন্তরালে এক স্নিগ্ধ প্রত্যয়বানতার অল্পভবও দুর্লভ নয়। কিন্তু নালিশ অথবা বিরক্তি, বিশ্বাস অথবা আবেগ,—কোনো কিছুকেই গল্পের মধ্যে পৃথক স্বতন্ত্র মর্যাদা দিতে বিমুখ তাঁর শিল্পিচেতনা। গল্পের শরীরে—একটি অ-স্নগ্ধ দুর্ভেদ্য সমগ্র প্রট-এর দেহে সকল অল্পভব—সকল আকাঙ্ক্ষাকে মূর্তির মত স্তরে স্তরে গড়ে তুলেছেন শিল্পী। বুদ্ধদেব বহুর গল্পে প্রটকে ধরতে গেলে প্রায়ই সে কাব্যিকতার শ্রোতাসলিলে দুহাত গলে ঝরে পড়ে। কিন্তু সরোজকুমারের গল্পে দুহাত ভরে ওঠে এই অখণ্ড সম্পূর্ণ অটুট প্রট-এর মূর্তি। তাই বলে গল্পের জন্তেই গল্প লেখেন নি তিনি উপেক্ষা গল্পোপাখ্যায়ের মতো,—গল্প লিখেছেন জীবনের দাবিতে,—গল্পের প্রট-শরীরেই সে জীবন প্রগীঢ় হয়ে আছে,—যার সাদৃশ্য খুঁজতে বন্ধিমচন্দ্রের প্রট-সংগঠনের কথা স্বভাবতই মনে পড়ে,— যদিও কাল, জীবনবোধ অথবা ব্যক্তি-প্রতিভার তুলনায় এ সাদৃশ্য-কল্পনা একান্তই দূরাধিত,—এ-কথা বলাই বাহুল্য। বক্তব্য প্রতিপাদনের জন্তু এবারে আর একটি গল্পের প্রাসঙ্গিক উদ্ধার করা যেতে পারে। গল্পের নাম ‘তৃতীয় পক্ষ’—

“দ্বিতীয় পক্ষীর বিয়োগের পর রামহরি কয়েকটা দিন মুহমান হয়ে রইল কিন্তু ওই কয়েকটা দিনই মাত্র। জেলাবোর্ডের সাব-ওডারসিয়ারের তার বেশি শোক করার সময় নেই।—‘পঞ্চাশের কাছাকাছি’—বয়স হয়েছ রামহরির—সন্তান সাকল্যে পাঁচটি; প্রথম পক্ষের তিন, দ্বিতীয় পক্ষের দুই; প্রথম পক্ষের বড় মেয়ে অমলার বয়স কুড়ি,—বছর চার আগে সমারোহ করে বিয়ে দিয়েছিল তার রামহরি,—দু’বছর আগে সিঁথির সিঁথুর মুছে হাতের শাঁখা খুলে পিতৃগৃহে ফিরেছিল দুর্ভাগিনী! বড় ছেলে সুরেশ ম্যাট্রিক দেবে এবার। তার ছোটটি আরো নীচে পড়ে। দ্বিতীয় পক্ষের ছোটছেলের বয়স পাঁচ বছর, ‘বড়টি স্কুলে পড়ে।’

এদের সকলেরই তদারকের ভার পড়েছে এখন অমলার ওপর। রামহরির অবকাশ নেই যেমন শোক করবার, তেমনি নেই সংসারের দিকেও লক্ষ্য করবার। গুড় সহযোগে খানকয়েক বাসি রুটি এবং এক পেয়াল। চা খেয়ে সকাল সাতটার আগেই সে বেয়সে যায় পথে পথে জেলাবোর্ডের বিচিত্র স্থাপত্য কর্মের তদারকে। ফেরে কোনোদিন বারোটা, কোনোদিন বা একটায়। স্নানাহার এবং যৎকিঞ্চিৎ দিবানিদ্ৰা সাক্ষ করে আবার বেরোতে হয় অফিসে। সন্ধ্যায় ফিরে জলযোগান্তে ‘দত্তদের আড্ডায়’ তাস খেলতে যায়। ফিরতে রাত্রি এগারোটা-বারোটা।”

“রামহরি লোকটি আসলে মন্দ নয়। কিন্তু কুলি ঠেঙিয়ে ঠেঙিয়ে বাইরেটা একেবারে কাঁঠখোঁটা। বেশি কথা সে বলতে পারে না, যেটুকু বলে তাও শুধিয়ে নয়। তার চেহারাও ঠিক এরই সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখেছে : মাথায়

প্রশস্ত টাক। মুখে ঝাঁঠার মতো একগোছা গোঁপ। কাজের চাপে দাড়ি কামানোর সময় কচিং মেলে। স্ততরাং সপ্তাহে অন্তত পাঁচটা দিন খোঁচা-খোঁচা পাকাপাকা দাড়িতে মুখমণ্ডল সমাকীর্ণ থাকে। বাইরে ক্রমাগত ঘোরাঘুরি করার জন্ত শরীরে চর্বি জমার অবকাশ হয় না। শরীর দীর্ঘ এবং ক্ষীণ। গাল ভাঙা।”

দ্বিতীয় স্ত্রীর মৃত্যুর পর অশৌচের ক’টা দিন কিছুটা যেন কাতর আর অশ্রুমনস্ক হয়েছিল রামহরি। প্রাক্কশান্তি মিটে যাবার পরদিন থেকেই আবার রীতি-নিয়মিত বাইসিক্লে নিয়ে কাজে বেরোতে শুরু করেছে।

দেখে দেখে অমলা অবাক হয়—মনে মনে খুশিও হয় একটু। মনে পড়ে তার নিজের মা যখন মরেছিল, তখন তার বাবা অভিভূত হয়ে পড়েছিল,—লম্বা ছুটি নিয়ে দেশে চলে গিয়েছিল, ফিরে এসেও কোনো কাজেই মন বসাতে পারে নি। “এক বছরের উর্ধ্বকাল এমনি চলেছিল। তার পরে মায়ের কান্নায় আত্মীয়-স্বজনের অহুরোধে এবং বন্ধুবান্ধবের জেদাজেদিত অবশেষে বাধ্য হয়েই সে বিবাহ করে।”

অমলার বয়স তখন কতইবা, ‘ন-বছর হয়েছে, কি হয়নি’। তবু সেদিনের অনেক কথাই মনে পড়ে। তাই আজ মনে মনে তার ভালই লাগে এই ভেবে যে, রামহরি তার মাকে যত ভালবেসেছিল এমন আর কাকেও নয়। পুরুষ মানুষ বেশিদিন নারীহীন থাকে না। “কিন্তু তাই বলে স্বর্গ অতীত কালের সেই ভালবাসার অভিব্যক্তিকেও সে লম্বাভাবে উড়িয়ে দিতে পারে না।”

কিন্তু ঐটুকুই সব নয়,—এই দায়িত্বভারনত কর্মক্লান্ত দিনগুলিতে ‘নতুন মার’ কথা আরো বেশি করে মনে পড়ে অমলার। নিজের মার স্মৃতি খুব বেশি মনে নেই তার। রামহরির শোবার ঘরে তার মায়ের একটা বড় অয়েল পেটিং আছে। তার থেকে এই পর্যন্ত মনে পড়ে যে, সে মা ছিল ছোটখাটো শ্রামবর্ণের একটি চঞ্চল চটপটে মেয়ে। তার চোখেমুখে কোঁতুক ঠিকরে পড়ত, “মুখে সব সময় হাসি আর ছড়া।”

নতুন মা ছিলেন ঠিক বিপরীত, লম্বা, ফর্সা চেহারা। চোখের দৃষ্টি শাস্ত। তাকে কখনো জোরে হাসতে বা রেগে চীৎকার করতে শোনেনি কেউ। সেই ন বছরের বয়সে অমলাকে যে কাছে টেনে নিয়েছিলেন, তারপর বিচিত্র স্বধ-দুঃস্বধের তরী বেয়ে পেরিয়ে গেছে অমলার জীবনে দীর্ঘ দশ বছর,—এর মধ্যে একটি দিনের জন্তও নতুন মার বিরুদ্ধে কোনো পরোক্ষ অভিযোগ বা অভিমানের বাষ্পও জন্মতে পারে নি। সেই নতুন মা নীরবেই চলে গেলেন যখন, তাঁর নীরবে বয়ে-চলা প্রতি দিনের বোঝা যে কি দুর্বহ কঠিন, তা অহুভব করে স্তম্ভিত হয়ে গেল অমলা। নতুন মা যে কোনো কাজই তাকে করতে দেন নি কোনো দিন! আর আজ তাঁর দুঃসহ দায়িত্বভার

পড়েছে অমলার ঘাড়ে। সে তা গুছিয়ে উঠতে পারে না, ভাইগুলো সব আগের মত খেয়ে যেতে পারে না স্থলে কোনদিন, তবু যোজাই তাদের ‘লেট’ হয়। অমলা বোঝে তবু কিছুতেই গুছিয়ে উঠতে পারে না,—যতই পরিশ্রম করে, ততই অস্ববিধা বাড়ে দিকে দিকে, তার চেয়েও তার দেহ, মন-চেতনায় নামে হঃসহ ক্লান্তির ভার। তারপরে একদিন আর কিছুতেই উঠতে পারে না অমলা বিছানা ছেড়ে,—কঠিন-জ্বর আর সেই সঙ্গে দেখা দেয় হৃদযন্ত্রের বৈকল্য।

এই অবকাশে পিতাকে যেন এই সর্বপ্রথম জীবনে খুব ঘনিষ্ঠ করে পেল অমলা,—তাও মনে মনে, পরোক্ষে; খুব স্পষ্ট নয় সে অজ্ঞতবের কিছুই। ঠাকুর একটি রাখা হয়েছে। এদিকে নিয়মিত চিকিৎসাদির ফলে অমলাও ক্রমশঃ সেরে উঠছে। অমলা বলে, ঠাকুর রইল ‘আমি যে কদিন না সেরে উঠি সেই কদিনের জন্তে।’

“রামহরি হাসলে। বললে, কদিন! তোমার হার্ট মোটেই ভাল নয়। দুটো মাসের আগে তোমার উনোনের ধারে যাওয়াই চলবে না। তারপরেও...” অমলা কিছুটা স্তব্ধ হয়ে উঠেছে। ঠাকুরের চুরিটা এখন বন্ধ হয়েছে,—কুটনোটাও কুটে দিতে পাড়ে সে। এমন সময় রামহরি একদিন এসে বললে, আমি একটু বাইরে যাব অমলা। কিরতে দু-তিন দিন দেরি হবে।...”

*

*

*

“সূর্যাস্তের আর দেরি নেই। একটু আগে এক পশলা বৃষ্টি হয়ে গেছে। পাশের জামগাছের জলে-ধোয়া চিকন পাতায় পড়ন্ত সূর্যের আলো ঝিকিমিকি করছে।

দোতলায় পশ্চিমের বারান্দায় বসে অমলা তখন তরকারি কুটছিল—এমন সময় দরজায় এসে থামল ঘোড়ার গাড়ি একখানা। তার থেকে নামল এক অর্ধাবগুষ্ঠিতা নারী আর রামহরি নিজে। মেয়েটি আগে আগে উঠে এল সিঁড়ি বেয়ে—পেছনে আসছিল রামহরি গোটা হুই বাস-পেটেরা নিয়ে। সিঁড়ি দিয়ে নামতে নামতে অমলা মেয়েটিকে দেখে স্তম্ভিত হয়ে গিয়েছিল। সে অমলার হাত ধরে হেসে বললে ‘তুমি অমলা?’ অমলা বললে, ‘তুমি কি আমাকে চেন?’

—চিনি।

বলে মেয়েটি আশ্চর্য ভঙ্গিতে হাসলে। অমলার বুকের ভিতর পর্যন্ত সে হাসিতে ঢুলে উঠল। এ যে অবিকল তার মায়ের হাসি। মহাকাালের স্রোত পেরিয়ে আবার কি তারই বিশ্বস্ত তরঙ্গরেখা ওর স্মৃতির ঘাটে এসে ঘা দিলে।”

*

*

*

নন্দরানী রামহরির তৃতীয় পক্ষ : অমলাদের ‘ছোট মা’।

“প্রথম দৃষ্টিতেই দুজনে দুজনকে ভালবেসেছিল।”

তবু—অর্থাৎ নন্দরাণীর চেহারায় অমলার মায়ের বহুল সাদৃশ্য থাকলেও নন্দরাণী কিছুতেই ওকে মা বলে ডাকতে দেবে না। হিশেব করে দেখা গেছে নন্দরাণী অমলার চেয়ে ছোট। তাছাড়া বৈধব্য বা অন্ত্র যে কারণেই হোক অমলাকে স্বাভাবিকের চেয়েও আরো বড় দেখায়। অমলা নন্দরাণীকে ডাকে বোমা, নন্দরাণী ডাকে ‘ছোট মা’। প্রথম দিনই আজন্ম মাতৃহীনা নন্দরাণী নিজেকে সঁপে দিয়েছিল অমলার মাতৃকোলে, অমলাও নিয়েছিল কোল পেতে, নিজের শাড়ি গয়না সব দিয়ে অপরূপ করে সাজিয়েছিল নন্দরাণীকে।

তাহলেও এই দুই সমবয়সিনীর “আসল এবং অন্তরের সম্পর্ক দাঁড়ানো সখীস্বেরে। নন্দরাণী ওকে সব কথা বলে। প্রথম প্রথম অমলা সে-সব কথা শুনে চাইতো না, লজ্জা করত। পরে অভ্যাস হয়ে গেল। দু’জনে সে-সব কথা নিয়ে নিজেরদের মধ্যে রসিকতা করতেও বাধে না। তাতে আর লজ্জাও করে না।”

অমলাই প্রতি সন্ধ্যায় সাজিয়ে দেয় নন্দরাণীকে, প্রতিদিন নতুন নতুন করে, নিজের পছন্দমত, না করবার উপায় নেই। এমন কি শুতে যাবার আগে নন্দরাণীকে রোজ হাজিরা দিয়ে যেতে হত অমলার কাছে,—দেখিয়ে যেতে হত, সব ঠিক আছে।

নন্দরাণীর ওপর অমলার এই স্নেহ রামহরির ভালোই লাগে। আবার বিব্রতও বোধ করে সে। মেয়ের সামনে আর সহজে আসতে পারে না, কথা বলতে পারে না। অমলারও হয়েছে তাই। কেবল নন্দরাণীর এতে কোনো অসুবিধা বোধ হয় না, “রামহরি তার স্বামী, অমলা তার বন্ধু।” কিন্তু অমলা মাঝে মাঝে ভাবে এ যেন ঠিক হচ্ছে না। নন্দরাণী তার মা, তার বাপের বিবাহিতা স্ত্রী, দেখতে অবিকল তার নিজের মায়ের মতো। তার সঙ্গে বয়সের বিচারে সখীস্বের সম্পর্কটা ঠিক হচ্ছে না। তাহলেও নন্দরাণীর কাছে এখানে আত্মসমর্পণ না করে তার উপায় থাকে না।

“আসল কথা দুজনে দুজনকে ভালবেসেছে। আর তাদের মধ্যকার যোগসূত্র রামহরিকে মিলিয়ে গিয়ে সাধারণ মানুষের পরিণত হয়েছে। এইটে যখন ভেবে দেখে, রামহরি কিংবা অমলা, কেউই খুশি বোধ করতে পারে না। অথচ এর জন্তে তারা কার উপর যে রাগ করতে পারে তাও খুঁজে পায় না।” এমনি করে দিন যায়।

একদিন তারা সিনেমা দেখতে গেল। সিনেমার নামে ভীষণ খাপ্পা ছিল একটা রামহরি। নতুনমা-ও কখনো এ সব পছন্দ করতেন না। কিন্তু নন্দরাণী বলতেই রাজি হয়ে টিকিট করে আনল সে একদিন। তিনজন গেল সিনেমায়,—পাশাপাশি

বসলো ;—মধ্যে নন্দরাণী, দু পাশে দুজন। “ছবি দেখতে দেখতে নন্দরাণী হাসে, কত কি পরিহাসের কথা বলে। বিপদ হল রামহরি আর অমলার। তারা কাঠের মত শক্ত হয়ে বসে থাকে।

এর পরে যেদিন আবার ওরা সিনেমায় গেল, অমলা গেল না। ভীষণ মাথা ধরেছে বলে শুয়ে রইলো।”

“অমলার কি যেন হয়েছে।”

ঠাকুর কবেই ছাড়িয়ে দেওয়া হয়েছে। কিন্তু রাঁধে অমলা,—সব কাজই সে করে। নন্দরাণী ঝগড়া করে, রাগ করে, এমন কি কথা বন্ধ করেও কিছু করতে পারে না। শেষ পর্যন্ত আত্মসমর্পণ করতেই হয়।

“রামহরি কাজকর্মের ফাঁকে আজকাল মাঝে মাঝেই বাড়ি আসে। অমলা তখন নন্দরাণীকে তৈলে উপরে পাঠিয়ে দেয়। বলে, কি বলছেন, শুনে এস।

নন্দরাণী লজ্জা পায়, হাসে, কিন্তু উপরে যায়।

ফিরে এসে নন্দরাণী নিজের থেকেই বলে, কি একটা দরকারি কাগজ ফেলে গিয়েছিলেন।

অমলা হাসে। বলে, বাবা আজকাল ক্রমাগতই দরকারি কাগজ ফেলে যাচ্ছেন! পেয়েছেন তো?

নন্দরাণীও হাসে। বলে, জানি না।

অমলা উঠে এসে ওর গাল টিপে দিয়ে বলে, জানি না বললে হবে কেন? না পাওয়া গেলে আবার কষ্ট করে ফিরে আসতে হবে তো?

—আম্বক।

অসীম স্নেহভরে অমলা ওর মুখখানি ঘুরিয়ে ফিরিয়ে কি যেন দেখলে, আপন মনেই একটু হাসলে। তারপর আবার নিজের কাজে মন দিলে।”

এমনি করেই দিন যায়। অমলার কি হয়েছে, কেউ বুঝতে পারে না। দিনে দিনে সে অবসন্ন হয়ে আসছে নিজের মধ্যে। তবু সকল কাজ জোর করেও করা চাই-ই তার। সে নিজেই বোঝে, নিজের মধ্যে সে যেন ভারি শক্ত হয়ে উঠছে,—একেবারে নতুন মায়ের মত। নন্দরাণীর কাছে সে স্বীকারও করে,—অত শক্ত হওয়া ভাল নয়। “খুব শক্ত মেয়েরা বেশি দিন বাঁচে না। আমার নতুন মা সেই জেই—

নন্দরাণী ঝাঁপিয়ে উঠে ওর গাল টিপে ধরল : মুখপুড়ি যা বলতে নেই সেই কথা!

অমলা নিজেকে মুক্ত করে নিলে না ! শুধু ওর রক্তহীন, শ্রান্ত চোখের কোণ বেয়ে দু'ফোটা জল গড়িয়ে পড়ল।

কয়েক মাসের মধ্যেই অমলা শক্ত অস্থিতে পড়লো !

ডাক্তার বললেন, হার্টটা। তার উপর এত টেম্পারেচার। কি হয় বলা যায় না। সামনের দু'তিনটে দিন যদি কাটে, তাহলে এ যাত্রা বেঁচে যাবে।”

নন্দরাণী চেপে বসল অমলার শিয়রে অকুণ্ঠ সেবায় আত্মদান করতে। ঠাকুর রাখতে হল রামহরিকে,—নন্দরাণী একবারও আর নীচে নামবে না এই কদিন। রামহরিকেও ছুটি নিতে হয়েছে,—নন্দরাণীই নিইয়েছে।

প্রথম রাত্রে জ্বর বাড়লো, ছুটফটানিও।

নন্দরাণী তাড়া দেয় ‘সিভিল সার্জেনকে ডাকো!’ রামহরি দ্বিধা করে। ১৬ টাকা ফি, রাতের বেলা বক্ত্রিশও হতে পারে। নন্দরাণী বলে টাকার অভাব হবে না,—“স্বরেশকে দিয়ে আমি সেই তোমার দেওয়া নতুন হারগাছা বিক্রি করেছি, সকালে ডাক্তার এসে যখনই বললে।”

সিভিল সার্জন এলেন, রোগী দেখে প্রেসক্রিপশন করে টাকা নিয়ে গেলেন।

ভোরের দিকে ছুটফটানি একটু কমল। জ্বরও।

“অমলা একবার চোখ মেলে চাইলে। অফুট স্বরে বললে, বোমা !

নন্দরাণী ওর মুখের উপর ঝুঁকে পড়ে বললে, এই যে আমি ! একটু ভাল বোধ হচ্ছে ?

সে কথায় অমলা উত্তর দিলে না। বললে, আমার গহনাগুলো তোমাকে দিলাম।

একটু পরে বললে, তোমায় বলেছি না, শক্ত মেয়েরা বেশিদিন বাঁচে না ! দেখলে তো।

—আবার সেই কথা বলছ।

অমলা আবার বললে, গহনাগুলো পোয়ে। দুঃখ করো না। বাঙালির ঘরের বিধবা মেয়ে, তার জ্ঞাত দুঃখ করতে নেই।

সে চোখ বন্ধ করলে।

একটু পরে আবার বললে, স্বরেশ কোথায় ? ছেলেরা ?

ওরা দিদির কাছে এসে দাঁড়ালো।

—বাবা কই ?

রামহরির গলার স্বর বন্ধ হয়ে গেল। একটা কথাও সে বলতে পারলে না।

অমলা ওর দিকে চাইলে। হঠাৎ তার চোখ যেন ঝলমল করে উঠলো। চোঁটের কোণে একটুখানি ঝাঁক হাসি খেলে গেল।

তারপরে চোখ বন্ধ করলে।

সেইদিন দুপুরে অমলার বৈধব্য জীবনের অবসান হল।”

গল্পের এই পরিকল্পনায় যে দৃঢ়তা, যে দুঃসাহস স্তরে স্তরে সঞ্চিত হয়েছে, অবহিত মনোভার অনুধাবন করলে স্তম্ভিত না হয়ে উপায় থাকে না। পঞ্চাশ বছরের প্রৌঢ় পিতার সম্ভোগ-বাসনা ও যৌন লুক্কাতার প্রত্যক্ষ পরিচয় তারই তৃতীয়পক্ষের বিবাহিতা যুবতী পত্নীর সখীত্ব-মাধ্যমে আবিষ্কার করার অকল্পনীয় অভিজ্ঞতা ব্যর্থযৌবনা বিধবা কস্তার জীবনে কত দুঃসহ, কত রূঢ় দুর্ভাগ্যের আকর, তা সম্পূর্ণ করে ভেবে ওঠাও কঠিন। শুধু তাই নয়, বাংলাদেশের পরিচিত রক্ষণশীল জীবনগণ্ডিতে, একান্ত স্বাভাবিক হলেও অন্ধ সংস্কারের পীড়নে জড়প্রায় গতানুগতিক পিতৃভক্তির নির্মোহ মোচন করে এই জীবন-চিত্রণের দুঃসাহস সমসাময়িক কালের ‘আধুনিকোত্তম’দের পক্ষেও কষ্ট-কল্পনীয়। শুধু তাই নয়,—পিতা-মাতা-কস্তা ইত্যাদি সামাজিক মূল্য-চেতনার মহৎ আবরণ ভেদ করে নরনারীর আদিম রূপটিরই ক্রম-অভিব্যক্তির এক মনস্তত্ত্বসম্মত বাস্তব রূপমূর্তি গড়ে তুলেছেন সরোজকুমার এখানে classical শিল্পশক্তির অমোঘ দাড়ে। এই প্রসঙ্গে গোকুল নাগের পূর্বলোচিত ‘মা’ গল্পের কথা স্মরণ করা যেতে পারে,—সেই দৃষ্টিতে এ-গল্পের নাম হয়ত হতে পারত ‘নন্দিনী’!—‘মা’ নিছক lyric,—কিন্তু ‘তৃতীয় পক্ষ’ একটি প্রগাঢ় epic—পরস্পর তিনটি শ্রেষ্ঠ গল্প-শিল্পীর প্রসঙ্গে epic-শৈলীর কথা উত্থাপিত হয়েছে। শৈলজানন্দ, তারাকঙ্কর এবং সরোজকুমারের প্রকাশ-প্রকরণে আপেক্ষিক সাদৃশ্যের উপকরণ রয়েছে নিশ্চয়ই—তাহলেও মৌলিক পার্থক্যের উপাদানও কিছু কম নেই; আর এই কারণেই নিজ নিজ স্বজন-ভূমিতে এঁরা প্রত্যেকেই স্ব-তন্ত্র। শৈলজানন্দের গল্প-শৈলীতে আছে এপিক-শিল্পীর নিলিপ্তি ও আত্মসংহরণ। তারাকঙ্করের গল্পে মহাকাব্যধর্মী বিষয়-কাঠিন্য (massiveness), নাট্যগুণাদ্বিত অভিব্যক্তি ও সহজ কবি-স্বভাব আড়ম্বর সহকারে প্রকাশ পেয়েছে। সরোজকুমারের প্রকাশভঙ্গিতে classical শিল্পীর আত্মসংহরণ আছে, কিন্তু শৈলজানন্দের মত আত্মগোপনচারী নন তিনি। প্রতিটি গল্প-বিষয়ের মূলে শিল্পি-ব্যক্তির একান্ত জীবন-অনুভবের স্পর্শ তো রয়েছেই, সেই সঙ্গে আছে একটি করে জীবন-বাচ্য। উচ্চকণ্ঠে সেই বক্তব্য ঘোষিত হয় নি কখনোই সরোজকুমারের গল্পে। গল্পের শরীরে,—প্রটের সর্বাস্থ ঘিরে সেই বক্তব্যকে তিনি সুপরিষ্কৃত করে তুলেছেন। ‘মেঘনাদবধ কাব্যে’ ব্যবহৃত অমিত্রাকর ছন্দপ্রসঙ্গে

দারকানাথ বিজ্ঞানভূষণ ‘প্রগাঢ় ও প্রযত্নোচ্চারিত’ শব্দ দুটি প্রয়োগ করেছিলেন,— সরোজকুমারের গল্পেও প্রটের প্রতিটি অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ তেমনি ‘প্রগাঢ় ও প্রযত্নোচ্চারিত’ ; —প্রটের সর্বত্র আমূল কেটে-কুঁদে যেন শিল্পী তার দেহে নিজের জীবনানুভবকে স্পষ্টোচ্চার গাঢ়তা দান করেছেন। এই গল্পের কথাই বলি,—পুরুষের লীলা-বিলাসের পাশে বিধবা যুবতী-নারীর তিলে তিলে আত্মনাশের যে মর্মস্পর্শ চিত্র শিল্পী গড়ে তুলেছেন,—যেখানে পুরুষ ব্যক্তিটি স্বয়ং প্রোঢ় পিতা আর যৌবনবঙ্কিতা বিধবা তারই প্রথম পক্ষের কন্যা,—সেখানে গল্পের ঐ সমাপ্তি-ছত্রটিকে কি নামে অভিহিত করব ! শেষ বারের মত চোখ বোজার আগে বাপের অপরাধী মুখের দিকে তাকিয়ে অমলার চোখ ‘ঝলঝল’ করে উঠেছিল, ঠোঁটের কোণে খেলে গিয়েছিল ‘একটুখানি ঝাঁকাসানি’ —সে.কি ব্যঙ্গের, কৌতুকের,—না আর কিছুর ?—কিন্তু তারই প্রেক্ষিতে গল্প-সম্পর্কে শিল্পীর প্রদত্ত শেষ তথ্যটি,—“সেইদিন দুপুরে অমলার বৈধব্য জীবনের অবসান হল।”—এই একটুমাত্র বাক্যের মধ্য দিয়ে শিল্পি-চেতনার অন্তরনিহিত যে জীবনযন্ত্রণার প্রগাঢ় প্রযত্নোচ্চারিত অভিব্যক্তি ঘটেছে, তাকে বিজ্ঞপ বললেও যেন কিছুই বলা হয় না,—এই যথার্থ-বর্ণনে যে প্রচণ্ড অন্তঃভবের প্রকাশ তা সাম্যকাসম্-এর সমপর্যায়ভুক্ত,—স্মৃতিস্মার-শিল্পের তীব্র আত্মপ্রক্ষেপণ উৎকট আকারে গল্পের শরীরে আরুঢ় হয়ে তার মৌলিক সংহতিকে কোথাও ক্ষুণ্ণ করতে পারে নি। অতুভূতি-তীক্ষ্ণতার প্রতিফলনে এই সহজ আত্মসংহরণ,—এবং সুসংহত প্রটের শরীরে বক্তব্যকে বস্তুনির্ভর (objective) সম্পূর্ণতা দানের সংযম-দৃঢ়তাকেই সরোজকুমারের classical রীতি বলে অভিহিত করতে চেয়েছি।

পারিপার্শ্বিক জীবনের অসংগতি ও অস্বাভাবিকতার প্রতি দৃষ্টি তাঁর অতি প্রখর। এই প্রসঙ্গেই মনে পড়ে ‘নবশক্তি’, ‘অভ্যুদয়’ প্রভৃতি পত্রিকার সম্পাদনার সঙ্গেও শিল্পী যুক্ত ছিলেন। সাহিত্য-সাংবাদিকের মত তাঁর সমকালীন তথ্য-চেতনা অতুল। আর শিল্পী হিসেবে সরোজকুমারের অভ্যুদয় এক ক্রান্তি লয়ে ; ফলে অসাম্য অসংগতি এবং ভঙ্গুরতার ছবিই হয়ত বেশি চোখে পড়েছে। প্রয়োজনবোধে সংস্কারমুক্ত মনে তাদের সকলের প্রতিই ‘সারকাজম্’-এর অনতিশ্রুট প্রগাঢ় অভিধাতু নিক্ষেপ করেছেন তিনি। গ্রাম্যজীবনের স্নিগ্ধ পরিবেশের সঙ্গে সরোজকুমারের আত্মার যোগ নিবিড়। তাহলেও গ্রাম্য কুসংস্কার ও অন্ধ ভক্তিকে ক্ষমা করেন নি কখনো। ‘ব্যাঘ্রদেবতা’ গল্পে তার এক কৌতুককর নক্সা-চিত্র অঙ্কিত হয়েছে। এক বাঘের আকস্মিক আবির্ভাব উপলক্ষ করে একটি সূর্যোদয় থেকে সূর্যাস্তসীমার মধ্যে একটা গোটা গ্রামের সামগ্রিক বস্তুসমূহ জীবন্ত জীবনমূর্তি যেন গড়ে তুলেছেন শিল্পী। সেখানেও গল্পের

শরীর প্রগাঢ় এবং প্রবলগঠিত। অবশেষে সারাটি গ্রামকে সারাদিন ভুগিয়ে, অনেক দুর্ঘটনার নায়কত্ব করে বাঘটি যখন প্রত্যাশাতীত অনায়াসে মৃত্যুর কাছে আত্ম-সমর্পণ করল, তখন জানা গেল, আগে থেকেই ‘বসন্ত’ হয়ে সে অর্ধমৃত হয়েছিল, তা না হলে অত সহজে, অত অল্পেই তার বিনাশ ঘটানো সম্ভব হত না।

কিন্তু এখানেই শেষ নয়, ব্যাভ্রজীবনের অবসানে সারাটা পল্লী উল্লসিত,—তার মৃতদেহ একটি মহিষের গাড়ীতে চাপিয়ে সারা গ্রাম পরিক্রমা করে ফেরা হল,—আবালবৃদ্ধবনিতার সে কি উদ্দীপন! সন্ধ্যার আলো-আঁধারি আবহাওয়া বাঘের গাড়ি এসে পৌঁছালো চাটুয্যেদের বাড়ির সামনে। প্রৌঢ়া চাটুয্যেগিন্নি একঘটি জল ঢেলে দিলেন মরা বাঘটির ‘শ্রীচরণে’, বললেন কোন্ শাপব্রষ্ট দেবতা শাপমুক্ত হয়ে স্বর্গে চলে গেলেন, সে খবর অপরে না রাখুক, তিনি তো জানেন! হরিরর ঠাকুরের স্ত্রী চাটুয্যে-বাড়িতে এসেছিলেন বাঘের মজা দেখবেন বলে। তিনিও চাটুয্যেগিন্নির অহুকরণ করলেন এম্মার। আর যায় কোথা! ছোঁয়াচে রোগের মত সারাটি গ্রামে কুসংস্কার ছড়িয়ে পড়ল,—নিহত বসন্তরোগগ্রস্ত বাঘ পরিণত হল ‘ব্যাভ্র দেবতায়’—সে এক কৌতুক চিত্র,—কৌতুকের লঘুচালে বা রচিত হয় নি মোটেই,—গড়ে উঠেছে সরোজকুমারের স্বভাবসিদ্ধ প্রগাঢ় প্রট্-শরীরের সহজ আধারে।

এই তিব্বক দৃষ্টিভঙ্গিকে যদি সেকালের মূল্যবোধের অহুসারে বলি ‘আধুনিকতা’—তাহলেও দেখব, বিষয়বিশ্বাসে এবং পরিকল্পনাতেও সরোজকুমার তথাকথিত ‘আধুনিক’ই ছিলেন না কেবল,—সেই আধুনিকতার অন্তরেও যেখানে অসংগতি আর বন্ধন, প্রয়োজনস্থলে তার প্রতিও ‘সারকাজ্ম’-এর কুলিশ নিক্ষেপ করেছেন স্বভাব-গাল্লিকের নিরুপস্থিত সরস-সংযত ভঙ্গিতে। এখানেই তিনি ‘আধুনিক’দের থেকেও স্বতন্ত্র।—না আবহমান গ্রামীণতায়,—না শহরে আধুনিকতায়, তাঁর শিল্প-মন কোথাও কোনো চড়ায় আটক পড়ে নি। শুধু তাই নয়, অসংগতি আর অস্বাভাবিকতার রসস্নিগ্ধ রূপায়ণে কখনোই স্যাটারিস্ট-এর মত তীব্রভাবে আত্মপ্রক্ষেপণও ঘটান নি তিনি, কচিং কখনো বয়ং রচনায় হিউমারিস্ট-এর নিদোষ কৌতুকাত্তভবের মাধুর্য বিজ্জুরিত হয়েছে,—কিন্তু তাও প্রবলগঠিত প্রটের শরীর-সীমাকে ছাপিয়ে নয়।

দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘আধুনিক কপালকুণ্ডলা’ গল্পটির উল্লেখ করা যেতে পারে,—এম্.এ. পরীক্ষার পর শ্রীকুমারের হাতে এখন আর কিছু কাজ নেই; তাই বাড়ি বসেই ছিল। এমন সময়ে সঙ্গসন্তানবতী বৌদির, “অকস্মাৎ পিত্রালয়ে আসবার কি প্রয়োজন হয় তিনিই জানেন।” ‘বেকার’,—অতএব, বৌদির ইচ্ছায় শ্রীকুমারকেই তাঁকে পৌঁছে দেবার দায়িত্ব নিতে হয়েছে।

সন্ধ্যা ঘনিষে আসছে,—আকাশে অনাগত বর্ষার নিবিড় সম্ভাবনা,—এমন সময়া নারীকণ্ঠে মধুর জিজ্ঞাসা ধ্বনিত হয়ে ওঠে,—“পথিক, তুমি কি পথ হারাইয়াছ।”

স্থান অবস্থা নির্জন সমুদ্রতটবর্তী অরণ্যভূমি নয়,—শশিশেখর, অর্থাৎ শ্রীকুমারের বোদির পিতৃদেব শশিশেখরের সাতপুরুষের ভিটা।

নবকুমারের ইচ্ছাক্রমে কপালকুণ্ডলা তাকে পথ দেখিয়ে কাপালিকের সন্নিধানবর্তী হতে সাহায্য করে। কাপালিক তখন শিশুসন্তানকে স্তন্যদানে ব্যস্ত ছিলেন। এবার বেশবাস বিলুপ্ত করে উঠে বসলেন। কপালকুণ্ডলা, নবকুমার ও কাপালিকের পরস্পর-বাচনে ক্রমশ শ্রীকুমারকে এখানে নিয়ে আসার উদ্দেশ্য ব্যক্ত হয়ে উঠল। ‘কপালকুণ্ডলা’র বি. এ. পরীক্ষা হবে আর সাত মাস পরে। কিন্তু কাপালিক নবকুমারকে বলেন,—অধুনা, ‘ব্রাহ্মণ বটু পাওয়া বড় কঠিন।’ অতএব “কপালকুণ্ডলা’র পরীক্ষা হইয়া গেলেই তোমাকে ভগবান প্রজাপতির নিকট বলি দেওয়া হইবে।”

তুনে ত ‘শ্রীকুমারের চক্ষু কপালে উঠল’! মিনতি করে সে বললে, “কিন্তু আপনি কি জানেন না, বাঙালি যুবকের চেয়ে অসহায় প্রাণী পৃথিবীতে আর নাই? বাংলার মাটিতে আর শস্য ফলে না, পুকুরে আর মৎস্য জন্মে না, গাছে আর ফল পাকে না, গরুর বাটে দুধ শুকাইয়া গিয়াছে। সর্বশেষে আফিসে আফিসে তাহার সর্বশেষ এবং একমাত্র উপজীব্য চাকুরীর যে রূপার ফল ফলিত তাহাও আর ফলে না। এক্রপ অবস্থায় ভগবান প্রজাপতির সেবায় আত্মনিয়োগ করিবার তাহার শক্তি কোথায়?”

কিন্তু এসব কথায় কাপালিকের ক্রক্ষেপ নেই। তাঁর ধারণা—কপালকুণ্ডলা: “পুণ্যে স্তূহলভা চাকুরিও” মিলে যেতে পারে শ্রীকুমারের। ফলে উভয়ের মধ্যে বাদাহুবাদ চলতেই থাকে।

কিন্তু “কপালকুণ্ডলা এইবার উস্খুস্ করতে লাগল। দাঁড়িয়ে উঠে সবিনয়ে বললে, ‘মহাভাগ! আপনার কারণ পানের সময় সমুপস্থিত। অহুমতি করুন, চৈনিক পাত্রে আপনার জন্ত কারণ লইয়া আসি। আপনার কণ্ঠ শুষ্ক এবং চক্ষু আমীলিত হইয়া আসিতেছে। মুহূর্হঃ জন্মও উঠিতেছে দেখিতে পাইতেছি।”

কপালকুণ্ডলা চলে গেল। ইতিমধ্যে শ্রীকুমারের সকল প্রতিযুক্তিকে কেবল অন্ধ ইচ্ছার ফুৎকার-বেগে উড়িয়ে দিয়ে কাপালিক স্ব-প্রতিষ্ঠা করে নিয়েছেন। অতএব পান-পাত্রসহ কপালকুণ্ডলা’র পুনরাবির্ভাব মাত্র তাকে নিজস্বিকান্ত জ্ঞাপন করে তার অভিমত জানতে ইচ্ছা প্রকাশ করেন।

প্রবণমাত্র কপালকুণ্ডলা ঘোরতর আপত্তি করে ওঠে। ফলে উভয়ের মধ্যে উক্তি-প্রত্যুক্তি চলতে থাকে ;

বিস্মিত কাপালিক জিজ্ঞেস করেন—

—“কেন ?

—আপনি মালিন ডিয়েট্রিকের নাম শুনিয়াছেন ?

—নর্মা শিয়ারারের ।

—না ।

—গ্রেটাগার্বোর ?

—না ।

—তাহা হইলে বুঝিবেন না ।

—বুঝিতে বাধা কোথায় ?

—বাধা এইখানে যে, সেদিন আর নাই । এখন একটা বাড়িতে নূতন বর আসিলে পাড়ার সমস্ত মেয়ে আহার নিদ্রা বন্ধ করিয়া সেইখানে পড়িয়া থাকে না । এখন আর স্বামীকে দেবতা, বিবাহকে জন্মজন্মান্তরের বন্ধন এবং প্রেমকে অবিদ্যার মনে করে না ।

—কি মনে করে তবে ?

—এখন স্বামীকে মানুষ কিংবা ক্ষেত্রবিশেষে অমানুষই মনে করে । বিবাহকে মনে করে আইনসম্মত স্বৈরীস্বত্ত্ব । আর প্রেমের কথা আমার মুখ হইতে নাই শুনিলেন ।

—তবু শুনিয়া রাখি ।

—আমাদের কাছে প্রেম প্রজ্ঞাপতির মত ।

—সে কি প্রকার ?

—অর্থাৎ খানিকটা রূপ ও রঙ্গ ।

—আর একটু স্পষ্ট করিয়া বুঝাইয়া দাও ।

—তাহা হইলে বলিতে হয় চক্ষুর পলক পড়িতে যতটুকু সময় লাগে প্রেমের পরমায়ু তাহার চেয়েও অল্প ।

কাপালিক কিছুক্ষণ শুকনভাবে নিম্পলক নেত্রে কপালকুণ্ডলার দিকে চেয়ে রইল ।

তৎপর বললে, ‘তাহা হইলে ব্যাপারটা শেষ পর্যন্ত কি দাঁড়াইল ।’

কপালকুণ্ডলা বললে, বিবাহ হইবে না ।

—তাহার অর্থ ?

—তাহার অর্থ এই যে, সেকালের কপালকুণ্ডলা পথ দেখাইবার ছলে নিজে পথ

হারাইয়া যে ভুল করিয়াছিল, এবং শেষ পর্যন্ত নদীগর্ভে প্রাণ বিসর্জন দিয়া যাহার প্রায়শ্চিত্ত করিয়াছিল, একালের কপালকুণ্ডলারা সে ভুল করিতে চাহে না।

—তবে কি করিতে চাহে ?

—নবকুমারকে বন্ধুভাবে গ্রহণ করিতে চায়—সিনেমা দেখিবার সঙ্গিভাবে। স্বামিভাবে নয়। কিন্তু আপনার কারণবারি .য শীতল হইয়া গেল প্রভু। আর একপাত্র লইয়া আসিব কি ?

—আর প্রয়োজন হইবে না। আমার প্রাণ এমনিতেই শীতল হইয়া গিয়াছে। তাহা সহজে গরম হইবে বলিয়া মনে হয় না।

কাপালিক স্তব্ধ হইয়া বসিয়া রহিল।”

‘তৃতীয় পক্ষ’ গল্পের জীবনবেদনা প্রগাঢ়,—বর্তমান কাহিনীতে আধুনিক জীবনের অসংগতি-চিত্রণের চাল লঘু,—কিন্তু উভয় ক্ষেত্রেই শিল্পীর আত্মসংযম, বিষয়নিষ্ঠা, বাগ্‌ভঙ্গির ঋজুতা ও নিয়মাত্মব্রতীতার গুণে প্লটের শরীরে এক ক্লাসিকাল প্রগাঢ়তা গড়ে উঠেছে ;—আর সেই সঙ্গে নিহিত রয়েছে শিল্পি-চেতনার অনাবিষ্ট এক মুক্তি,—গ্রাম-শহর, প্রাচীন-আধুনিক-নির্বিশেষে সকল কিছুর যথার্থ মূল্য রচনায় যার স্বচ্ছ দৃষ্টি। সর্বোপরি রয়েছে সমসাময়িক জীবনাত্মরাগের তন্ময়তার সঙ্গে কালের অনপেক্ষিত প্লট-গঠনের আশ্চর্য কলাকৌশল। এই সব কিছু মিলেই সরোজকুমার রায়চৌধুরী অনেক দিক থেকেই তাঁর যুগের অনেকের সাম্মিধ্যবর্তী হয়েও সকলের থেকে অনন্ত-স্বতন্ত্র এক শিল্পি-ব্যক্তিত্বের অধিকারী।

এঁর গল্প-সংকলন গ্রন্থগুলির মধ্যে আছে,—‘মনের গহনে’ (১৯৩৩), ‘দেহবন্মূনা’ (১৯৩৩), ‘ক্ষণবসন্ত’ (১৯৩৪), ‘স্মার্মানঘাট’ (১৯৩৪), ‘বহুসংসব’ (১৯৩৭), ‘রমণীর মন’ (১৯৬০), ‘সন্ধ্যারাগ’ (১৯৬১) ইত্যাদি।*

প্রবোধকুমার সাত্তাল

“সত্যকার লেখক যারা, তারা বুঝতে পারে,—না লিখে তাদের উপায় নেই, না লিখলে তাদের চলবে না—লিখতে পারলে তবে তারা সুস্থ বোধ করে। কালি, কলম, কাগজ, না পেলে তারা নখের আঁচড়ে লিখবে দেয়ালে কিংবা নিজের শরীরের মাংসের ওপর। লিখলে তবে তাদের মুক্তি।”—

নিতান্ত কিশোর কাল থেকেই লেখার মত্ত-নেশা রক্তে দোলা দিয়েছিল। কিন্তু কালে কালে পরিবার-পরিবেশের বাধা হয়ে ওঠে প্রথর—সচেতন। তাহলেও ভূরি ভূরি

* গল্প সংকলন গ্রন্থগুলির কালাভুক্তরিক পরিচয় শিল্পীর দাবিণ্যে প্রাপ্ত।

লেখার ভিড় কেবলই জমে ওঠে নিরুদ্দেশ প্রেরণার আত্মপীড়নের ফলে। পুরোনো গল্পের স্তূপ তাই নিজের হাতেই পুড়িয়ে ছাই করে ফেলতে হয় কদিন পর পর। তবু—

“গল্প আমাকে লিখতেই হবে, নইলে আমি যন্ত্রণা বোধ করি।”

কিন্তু কি নিয়ে লেখা হবে গল্প!—কিসের এ আত্মমগ্ন!

“প্রায় লেখকেরা সাধারণতঃ গল্প অথবা কবিতা লিখতে গিয়ে প্রণয়কাহিনী দিয়ে আরম্ভ করে। আমি কোন প্রণয়কাহিনী ভাবতেই পারতুম না। আমার ভাল লাগতো, ভাই, বোন, বন্ধু আদর্শবাদী স্বার্থত্যাগী—এদের নিয়ে কল্পিত কাহিনী লিখে যেতে। ওইতেই আমি আনন্দ পেতুম। গল্প লেখার জন্তেই গল্প লেখা—এই চলতি বুলি আমার ভালো লাগতো না। যে গল্পটা নিছক একটা গল্পই হলো, তার থেকে আর কিছুই পাওয়া গেল না—তেমন গল্প ছিল আমার ছুচোখের বিষ। একটা আদর্শ, একটা ব্যঙ্গনা, একটা কোন দুর্লভ ভাবনার পথ—এ যদি সব গল্পের মধ্যে না থাকে, তবে গল্প লিখে লাভ কি?

...আমি ভাবলুম মানুষের হৃৎপিণ্ডের রক্তের ধারা যে লেখায় ছোটে নি, তাকে কিছুতেই সাহিত্য সৃষ্টি বলা চলবে না। আমি সেজন্তে পথে ঘাটে গল্প খুঁজে বেড়িয়েছি—স্টীমার ঘাটে, চটকলের ধারে, রেল স্টেশনে, বিদেশের ধর্মশালায়, মফঃস্বলে ওয়েটিংরুমে তীর্থপথের মেলায়—আমি গল্পের বিষয়বস্তু খুঁজে পেতুম।”^{৩০}

নিজের গল্প-রচনার প্রাথমিক পর্যায়ের এই ইতিহাস বিবৃত করেছেন প্রবোধ সান্নাল (জন্ম—১৯০৫) নিজে। উদ্ধৃতি হয়ত দীর্ঘ হল। কিন্তু আত্মকথার বকলমায়—অসংজ্ঞানভাবে হলেও—এমন সার্থক আত্মসমালোচন একালের সাহিত্যসমাজে দুর্লভ। প্রবোধকুমারের দোষে-গুণে-বিমিশ্র শিল্পস্বভাবের এক নিটোল সম্পূর্ণ প্রতিবিম্ব আভাসিত হতে পেরেছে এই স্বতীচারণের মধ্যে; খুঁটিয়ে দেখলে তাঁর সৃষ্টি-ধর্মের সকল উপকরণেরই অল্প-বিস্তর পরিচয় এতে খুঁজে পাওয়া যেতে পারে।

বুদ্ধদেব বসু প্রবোধকুমাকে বলেছেন ‘প্রকৃতির নিজস্ব গল্পলেখক’ (“Nature’s own prose-writer”)^{৩১}। গল্প শৈলীর প্রসঙ্গ পরে আলোচিত হতে পারবে। কিন্তু মৌলিক রচনা-স্বভাবেও প্রবোধকুমারের প্রতিভা-প্রকৃতির মতই স্বতঃস্ফূর্ত ও আবেগ-উদ্ভাসিত্য অস্থির। গল্প লেখা নিছক ব্রত বা পেশা নয়—নেশাও; এদিক থেকে প্রতিভা তাঁর passionate; কাগজ কলম না পেলে নিজের নোখে নিজের চামড়া কেটে লিখে যেতে হত তাঁকে—একথায় অতিশয়োক্তি খুব নেই।

৩০। জ্যোতিপ্রসাদ বসু (স)—‘গল্পলেখার গল্প’।

৩১। হ. B. Bose—‘An Acre of Green Grass’.

সৃষ্টির দুর্দম পিপাসাতরা এই অস্থির উচ্ছ্বাস-প্রসঙ্গে নজরুল ইসলামের কথা মনে পড়তে বাধা নেই ;—প্রবোধকুমারের ব্যক্তিত্ব ততটা আত্ম-অতিক্রমী বা অসংবৃত নয় নিশ্চয়ই। তাহলেও যে অনিবার্য প্রেরণার যন্ত্রণার তাঁকে লিখতেই হয়, সেই দুঃস্বস্ত তাড়নাতেই ভেবে শুছিয়ে লিখবার অবকাশ শিল্পীর চেতনায় স্রষ্টার হতে পারে না। এদিক থেকে কেবল ভাষা-প্রকরণেই নয়, প্লটের গঠনে এবং বাগ্‌ভঙ্গির বৈচিত্র্য-বিস্তারসেও প্রবোধ সান্ত্বালার গল্প-উপন্যাসে বিশ্রুততা খুব কম নেই। এক বিশেষ তাৎপর্থে তিনি লেখবার অন্তেই লিখে থাকেন।—কি লিখছেন, কেমনভাবে লিখছেন, বিশেষভাবে তা অমুখাবন না করেই লিখে চলেন ;—কেবল না লিখবার উপায় নেই বলেই।

সন্দেহ নেই, সকল সার্থক সৃষ্টিই আসলে অসংজ্ঞান মনের কর্ম ;—ক্রোধ-মিথুনের বেদনায় বিগলিতচিত্ত আদি-কবিও নাকি সৃষ্টি-সমুত্তর চেতনার তীরে উপনীত হয়ে সবিস্ময়ে ভেবেছিলেন,—“শোকাক্তেনাস্ত শকুনে: কিমিদং ব্যাহতং ময়া।” তাহলেও সৃষ্টির মৌল লগ্নে স্রষ্টা নিজের মধ্যে যুগলরূপে বিরাজ করেন। স্বজনলোকের শীর্ষবিন্দুতে আরোহণ করে তাঁর একটি সত্তা ধ্যানে-কর্মে স্বতঃস্ফূর্ত রূপরচনার আনন্দে তন্ময় হয় ;—আর একজন থাকে সাক্ষী হয়ে। এই দ্বিতীয় জনের প্রার্থন আগ্রহ সৃষ্টিই স্বপ্নাতুর রূপকারের কণ্ঠে—তাঁর লেখনীতে সমুচিত উপকরণের সম্ভার যুগিয়ে থাকে ধরে ধরে। স্রষ্টা তাঁর নিজের আনন্দে সৃষ্টির হাতিয়ার চালিয়ে যান আপন মনে,—হাতের কাছে যা-কিছু আসে, তাই নিয়ে গড়ে তোলেন নতুন ইমারত।—কিন্তু সাক্ষী যে, নিরলস অন্তর্জ্ঞতার একের পর এক যোগ্যতম কথার সম্ভার, বক্তব্যের সঞ্চয়, কল্পনার মধুরিমায় পাত্র ভরে স্রষ্টার সামনে ক্ষণে ক্ষণে সে তুলে ধরে সমুচিত লগ্নে, সিদ্ধতম পরিবেশে। ইমারত হয় স্রষ্টার, প্রাঞ্জল,—প্রসঙ্গ ও প্রকরণে সুরেখ-স্ববসার সমুজ্জল হয়। প্রবোধ সান্ত্বালার শিল্পি-আত্মায় স্রষ্টার দুর্বীর শক্তিপ্রাচুর্য সহজ-সচেতনতার গহনে এত বাঁধ-ভাঙা—আত্মসমাহিতির অভাবে এমন বিবশ বিহ্বল যে, তাঁর সাক্ষিসত্তা সৃষ্টির লগ্নে প্রায়ই যেন নেপথ্যবর্তী হয়ে থাকে। তাই সৃষ্টিতে তাঁর শক্তির উদ্ভাসমতা ; যদিও তার সবটুকুই স্পরিকল্পনার বিস্তৃত নয়। ঝড়ের বেগে লিখতে গিয়ে প্লট-এ রহস্য-মেঘুর অস্পষ্টতা থেকেছে কখনো, কখনো উপকরণের বাহ্যিক ভ্রমে উঠেছে, পরিমিত ও পরিচ্ছন্নতায় সুরেখা-বলয়িত নয় তাঁর সহজে সমৃদ্ধ প্রতিভার দীপ্তিপ্রাচুর্য ; এমন কথা বুদ্ধদেব বহুও ভেবেছেন। সন্দেহ নেই, ‘কল্লোল’ ও ‘কালিকলম’ প্রভৃতি পত্রিকার অক্লান্তকর্মী লেখক ছিলেন একদা প্রবোধ সান্ত্বাল। তবু এখানেই ‘কল্লোল’ শিল্পীদের থেকে তাঁর প্রথম পার্থক্য। অর্থাৎ, প্রেমের-অচিন্ত্য-বুদ্ধদেবের শৈলীতে ‘কল্লোল’-স্বভাবের যে প্রকাশ, তা বিষয়ের মত রীতি-সচেতনও ; কোনো কোনো ;

ক্ষেত্রে রীতি-সচেতনতা বা বাগ্‌বিধির স্ফুটিত বিজ্ঞান-প্রচেষ্টা এই পারোক্ষদের রচনার একমুখী ভীততায় যেন convention-এর আকার ধরেছে। এক অর্থে এই প্রেমীর শিল্পীগোষ্ঠিকে sophisticated বলা যেতে পারে। ফলে প্রয়োগ-প্রকরণ সম্পর্কে প্রবোধকুমারের নিকটবেগ ঔদাসীন্য ও স্বেচ্ছা-স্মৃতিকে বুদ্ধদেব 'প্রাকৃতিকতার' সঙ্গে তুলনা করতে চেয়েছেন দেখে বিস্মিত হবার কারণ নেই।

অন্তর্গত নজরুল ইসলাম, অথবা সুবনাথের মত শিল্পীর রচনার প্রয়োগ-কর্মের বিশ্রুততা কখনো কখনো আরো অনেক বেশি একান্ত হয়ে উঠতে দেখা যায়। অথচ তা-সঙ্গেও এঁরা 'কল্লোল'-এর অন্তরলোকের সহচর। সে পথে এঁদের শ্রেষ্ঠ পাথের জীবনচিস্তনের সঙ্গততা—নরনারীর দেহ-মন-মহিত রহস্য সন্ধানের ব্যাকুলতা নিয়ে নগ্ন শারীর জীবনের যে পথে এঁরা চলাফেরা করেছেন! কিন্তু প্রবোধ সান্ত্বাল তীব্র সচেতনতা সহকারেই যেন সে পথেও সঙ্গী হন নি তাঁদের। নিজেই বলেছেন— একেবারে প্রথম থেকেই কোনো প্রণয়কাহিনী ভাবতেই পারতেন না তিনি। এ প্রসঙ্গে তারশঙ্করের স্বীকারোক্তি মনে পড়ে;—স্বনির্বাচিত গল্পের ভূমিকায় তিনি জানিয়েছেন 'প্রেমের গল্প' রচনার প্রতি তাঁর অন্তরের প্রবণতা কুণ্ঠিত। প্রবোধ সান্ত্বাল কিন্তু প্রণয়সম্পর্ক নিয়ে উত্তরকালে গল্প-উপন্যাস লিখেছেন প্রচুর; তবু যৌন জীবন-চিস্তনের আতিশয্যের প্রতি তাঁর স্বভাববিস্মৃতা কচিৎ বিচলিত হতে দেখা যায়। 'ভাই, বোন, আদর্শবাদী, স্বার্থত্যাগীদের' নিয়ে গল্প-কল্পনা করাতেই তাঁর শিল্প-প্রকৃতির মৌলিক আকর্ষণ;—নারী প্রায়ই তাঁর সৃষ্টিতে হয় 'দিদি', নয় 'প্রিয় বান্ধবী' হয়েই দেখা দিয়েছে। দ্বিতীয়োক্ত নামে প্রবোধ সান্ত্বালের লেখা উপন্যাস জনপ্রিয়তায় শীর্ষবর্তী হয়ে আছে। প্রথমোক্ত নামের তাঁর একটি গল্প প্রকাশিত হয়েছিল দ্বিতীয় বার্ষিক 'কল্লোল'-এর দ্বিতীয় সংখ্যায়। প্রথম বছরেই (মাঘ সংখ্যা) 'মার্জনা' নামে একটি গল্প তিনি লিখেছিলেন ঐ পত্রিকায়। তাহলেও বীজের মধ্যে মহীকহ-সম্ভাবনার মত প্রবোধ সান্ত্বালের গল্প-প্রকৃতির মৌল স্বভাব প্রথমোক্ত গল্পটির মধ্যে নানাদিক থেকেই আত্মগোপন করে রয়েছে :—

"স্নেহের আবেগে ছোট ভাইটিকে সহস্র চুম্বন দিয়া অশ্রুপূর্ণ নেত্রে মানসী কক্ষের চতুর্দিকে চাহিয়া দেখিল—ভোগ-বিলাসের কি সুন্দর বিবিধ সামগ্রী, সকল স্থানে কি সুন্দর অর্থের চাকচিক্য। বিজ্ঞপ উপহাসের তিক্ত হাস্য মানসীর মুখে ফুটিয়া উঠিল। জীবনের সব সুখ বিসর্জন দিয়া স্বর্ণ-কিরণোজ্বল বাসন্তী প্রভাতে প্লিকববুর্ আকুল চীৎকারে প্রাণের সাড়া ভুলিয়া সে অর্থের প্রাচুর্যের সম্যে আপনাকে ডুবাইয়া দিয়াছে!.....কিন্তু এ ভূমি, না উৎকট গোপন

ব্যথা?.....এ শাস্তি না প্রেমের প্রভঞ্জন তার অন্তরের মধ্যে লুকাইয়াছে?.....

‘মটু, কেন আমায় এত স্নেহে বেঁধেছিস রে?’

মটু ‘মাতৃপিতৃহারা অনাথ বালক’;—মানসী তাকে ধরে না রাখলে “প্রকৃতির দুর্বোলের মধ্যে। এতদিন কোথায় হারাইয়া যাইত।” এই বঞ্চিত নিষ্পাপ প্রাণটিকে বুকের স্নেহ-আদর অজস্র ধারায় ঢেলে বাঁচিয়ে রাখবার জন্তে “গেলই বা তার জীবনের সব সুখশান্তি, হলই বা তা পথপানে চাওয়া উদ্ভ্রান্ত পথিকের অশ্রুভাঙ্গা করুণ কাহিনী।”... “নিবিড় আঁধারে স্তম্ভ জগৎটার বুক চিরে-পড়া উদ্ধার মত সে অজ্ঞ কোন আলোক দেখিতে চায় না।”...

হয়ত মানসী ডুবে গিয়েছিল এমনি অকূল ভাবনার পাথারে [গল্পে সে বিষয়ে কোনো ইঙ্গিত নেই]।

“‘মানসী’—

মধুর ডাক। মানসী ফিরিল। কিন্তু তার কৃতজ্ঞ দৃষ্টি অবনত হইয়া আসিল।—
হাঁ, ঐরই দয়ায় করুণায় আজ। সে ঘারে ঘারে ভিক্ষা করিবার পরিবর্তে প্রাসাদের বৃকে বসিয়া রহিয়াছে।

‘কি বলুন বিমলবাবু?’

বিমল মস্তপানের ঘোরে টলিতেছিল। বলিল, ‘হাঁ বলছি, জানত মানসী তোমায় আমি কি বলেছি’?

সন্ধ্যার রক্তিমাস্থল্যর আকাশের দিকে তাকিয়ে চুপ করে থাকে মানসী—কি উত্তর দিবে সে? অনাথিনী, আশ্রিতার ভালবাসা! সে ত ব্যভিচার!.....

অতএব,.....”

বিমল—স্বভাবস্বন্দর বিমল মদ খায়, খেয়ে নিজের সর্বনাশ করে, ভুলবে বলে। নেশা সব ভোলায়।—কেবল একটি অহুভব কিছুতেই ভুলতে পারে না—কাঁটার মত নেশার গভীরেও হলের যন্ত্রণা বিধে।

বিমল আজও করুণ প্রসন্ন করে,—চরম প্রসন্ন মানসী আর বিমলের জীবনের পক্ষে। অসুট শেষ কথাটি অধোচ্চারিতই থাকে; বিমল ফিরে যায়।

“‘দিদি’।—

আহা, কি নিষ্ঠুর প্রশান্ত চক্ষু দুটি মটুর। মানসীর চক্ষু হইতে ঝর ঝর করিয়া জল পড়িত। হাঁ, একেই সে চিরদিন বুকে করিয়া বেড়াইবে। কোনো দুর্বলতা সে গ্রাহ্য করিবে না। এই নিঃসঙ্গ জগতে সে যে দিদিকেই চেনে।”

ধীরে ধীরে ঘনিজে আসে বিমলের আত্মঘাতনের চরম মুহূর্ত।

রোগশয্যায় বিলীন “বিমলের মুখখানা ছুই হাতে ধরিস্না মানসী কহিল, ‘কেমন করে তোমায় ছেড়ে থাকব……আমি যে তোমার—’

বিমল ক্ষীণকণ্ঠে বলিল, ‘মৃত্যুর তীরে দাঁড়িয়ে আজ আবার এ কি গুনে যাচ্ছি, মানসী?’

মানসী বিমলের বুকের উপর পড়িয়া বলিল, ‘ওগো তোমায় খুব—খুব ভালবাসি।’

‘দিদি—’

অর্ধমুচ্ছিতা মানসী চাহিল। এই স্নেহের ডাকটির জন্ত আজ তার সব শেষ হইয় গেল। কোলে লইয়া চুপন করিয়া মানসী বলিল, ‘উঃ, ডাক, আবার ডাকরে মণ্টু।’

ভীত চকিত মণ্টু ডাকিল, ‘দিদি’—”

গল্পের শেষ হয়েছে এখানেই।

পূর্বোক্ত আত্মকথনে প্রবোধ সান্ত্বাল জানিয়েছিলেন—‘যে-গল্পটা কেবলই গল্প’, তা ছিল তাঁর ‘দুচোখের বিষ’। বস্তুত গল্পের অতিরিক্ত সম্পদকেই তিনি চিরকাল খুঁজছেন। ফলে নিছক-গল্পের যে সহজ কোতুলক রয়েছে, তা মেটাবার পৃথক প্রয়োজনবোধ শিল্পীর চেতনার মধ্যেই অল্পপস্থিত ছিল। ওপরের গল্পে তার প্রমাণ অজস্র। মানসী কে?—কি তার ব্যক্তি-পরিচয়,—কোথা থেকে কেমন করে পথের ওপর থেকে বিমলের জীবনে উপনীত হতে পেরেছিল—‘দিদি’র পক্ষে ‘প্রিয়া’, বা ‘বধূ’ হতে আপত্তি ছিল কোথায়,—এসব নিছক গাল্লিক কোতুলক চরিতার্থ করবার প্রয়োজন শিল্পী অহুভব করেন নি। ফলে তাঁর গল্পের প্রতি কেবল বিস্ময়,—অস্পষ্টতায় মেহুর ছায়াচ্ছন্ন।

কিন্তু ছোটগল্পে গল্পই সব নয়,—কবিতা, স্মরণ, কথা, নাটক,—বর্ণনা, ঘটনা, উদ্বেজনা, আবেগ, উপলব্ধি, নিভৃত্তি,—একাধারে জীবনের সকল বাসনাই খণ্ডের সীমায় অশেষের ব্যঞ্জনা নিয়ে ধরা দিতে পারে এই শৈলীর শরীরে;—সে তথ্যের পরিচয় নেওয়া গেছে বর্তমান গ্রন্থের একেবারে প্রারম্ভিক অংশেই। এদিক থেকে প্রবোধ সান্ত্বালের রচনায় তীব্র বিশ্বাস এবং বিশ্বস্ত অহুভূতির এক দুর্বীর অমোঘতাই মুখ্য আশ্রয়। ‘প্রলয়ের’ না হোক, কালবৈশাখীর রক্ত ‘প্রভঞ্জন’ সর্বরিক্ত পথিকের উদ্গাদনা নিয়ে ছুটে ফিরছে তাঁর চেতনার গভীরে,—তাই আত্মার স্থিতি নেই তাঁর কোথাও,—না জীবনে, না সৃষ্টিতে—‘প্রভঞ্নের বিবাগী মনের’ দোলা লেগে প্রবোধকুমার কেবলি ছুটে চলেছেন অবিরাম উদ্গামতায়। তাই গল্প লিখতে বসে

নিটোল গল্প গড়ে তোলার ধৈর্য রক্ষা করাও তাঁর পক্ষে কঠিন হয়। দুই হাতের প্রবল শক্তিতে লাহিত প্রটের প্রান্তরে নিজের তীব্র বিশ্বাসের খনিজ টেনে জোর করে পথ করে চলেছেন তিনি। এ জবরদস্তি কৃত্রিম নয়,—অনিয়ত অসীম শক্তির সহজ প্রকাশ। তাই প্রবোধ সান্ত্বালার লেখায় বিস্তৃত শিল্প-সম্পদকে যদি হারাই, তবু পাই হ্রস্ব হ্রদ অকৃত্রিম প্রাণের উদ্দীপনাকে।

শুধু প্রটেই নয়, বর্ণনার প্রকরণেও চলেছে এই হ্রদমনীয় গতিশক্তির অনিয়ত স্বেচ্ছাবিহার। প্রথম যুগের গল্প লেখার স্বত্বে উপলক্ষ্যে পূর্বোক্ত প্রসঙ্গেই লেখক আরো জানিয়েছিলেন,—“আমি হিজিবিজি লিখতে ভালবাসতুম। আমার হস্তের খাতা ভরে উঠত; কলম ভোঁতা হয়ে যেত। ওই হিজিবিজির মধ্যে এক একটা কঠিন চমক লাগানো কথা এসে যেত—ওটা যে আমার কথা, এতে বিশ্বয়বোধ করতুম। তারপর ভালগুলো বেছে সাজিয়ে খাতায় টুকে রাখতুম।”^{৩১} পরবর্তী কালেও তাঁর গল্পের সর্বাঙ্গ ঘিরে রয়েছে দেখি শিল্পীর সেই খেয়ালখুশি অবিরাম চলার অধীর বিশ্বস্ততা; আর তারই ফাঁকে ফাঁকে প্রকাশের শৈলী একটি-দুটি ছত্রে অতি পরিষ্কৃত আড়ম্বরে হয়ে উঠেছে চমকপ্রদ। তেমন কয়েকটি রচনাংশ প্রগাঢ় বর্ণিত হয়েছে ওপরের গল্প-উদ্ধৃতির যথাস্থানে। এই গল্প-শৈলীকেই হয়ত বুদ্ধদেব বহু বলেছেন প্রকৃতির নিজের হাতের সৃষ্টি;—অর্থাৎ প্রকৃতির মতই প্রবোধ সান্ত্বাল তাঁর সৃষ্টির জগতে খেয়ালি এবং উচ্ছৃঙ্খল, উদাসীন অথচ উদ্দীপনাময়। একেবারে কিশোর বয়সেই আমেরিকা যাবার পথে বর্মাপুলিশের হাতে ধরা পড়ে নাকি ফিরে এসেছিলেন,—কিন্তু আত্মা তাঁর কখনো জীবনের হ্রদ অভিযাত্রা থেকে ঘরে ফেরেনি,—মনে হয় হ্রদ গতিতে পথ চলতে চলতে টুকরো টুকরো করে হঠাৎ-দেখা জীবন-চিত্রগুলিই যেন খুব দ্রুত পথে ছুটে চলে যায় তাঁর গল্পের শরীরে। শিল্পীর ব্যক্তিত্বের মতো গল্পের প্রট্ এবং রূপকল্পও চির-অভিযাত্রী,—পথের বিশ্বস্ততা থেকে ঘরের সজ্জা আর পারিপাট্যকে কখনোই তারা দেহ-প্রাণে স্বীকার করে নিলো না।

একটি মাত্র ক্ষেত্রে ‘কল্লোল’-ভাবনার সঙ্গে প্রবোধ সান্যালের বৃদ্ধি সাদৃশ্য ছিল,—তাও নিছক সাদৃশ্য,—সাদৃশ্য নয়;—সে কেবল সমসাময়িক ভঙ্গুর জীবনযাত্রার অহুভবে। প্রথম জীবনের গল্প রচনার প্রেরণা প্রসঙ্গে তিনি লিখেছেন,—“আমি বড়লোক নিয়ে কিছু লিখতে পারতুম না। আমি লিখতুম মজুর, জেলে, রাজমিস্ত্রী, গাড়োয়ান, মুদি, ফড়ে—এই সব চরিত্র নিয়ে, কারণ তাদের জীবনযাত্রাটা চোখে দেখতে পেতুম। তাদের নিয়ে গল্পের ইঙ্গজাল সহজেই বুনতে পারতুম। কোথাও

অনাচার ঘটলো, কেউ বিনা দোষে মার খেলো, কেউ অহেতুক অপमानে হুয়ে পড়লো—অমনি আমার গল্প লেখা শুরু।”

কল কথ্য ‘কল্লোল’-সমকালীন ডাঙা-গড়াময় উত্তাল জীবন-পরিবেশে অভাব, দারিদ্র্য, শূন্যতার প্রতি শিল্পীর শ্রেন-দৃষ্টি ছিল প্রথম এবং ভাবে আকুল। কখনো কখনো সেই রুদ্ধতার মধ্যে নিজের কপোল-কল্পিত নূতন আদর্শবাদের সঞ্চার করতে চেয়েছেন,—অস্বাভাবিক অস্পষ্ট হলেও তারই এক রোমান্স-সমুদ্ভাসিত প্রতিচ্ছবি দেখেছি ‘দিদি’ গল্পে। ঠিক একই রকমের রচনা-প্রসঙ্গে ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় লেখকের ‘অবৈধ’ গল্পটির উল্লেখ করেছেন।”

অন্তপক্ষে অনাচার, অত্যাচার ও অকারণ অপমানের উপলক্ষ্যে যেখানেই শিল্পীর লেখনী চালিত হয়েছে, সেখানেই রচনার শৈলী ও বাগ্‌ভঙ্গী,—এমন কি বিষয়বস্তুও ক্ষণে ক্ষণে ব্যঙ্গ-তীব্র হয়ে উঠেছে। জীবনের দৈন্ত উপলক্ষ্যেও ব্যাক্তগত কল্পনার ইন্দ্রজালই রচনা করেছেন প্রবোধ সান্মাল বিশেষ পরিমাণে। অর্থাৎ, সব সময়েই যে তাঁর রুদ্ধ তিক্ততাবোধ বাস্তব উপকরণে সমৃদ্ধ হয়েছে, এমন কথা অসংশয়ে বলবার উপায় নেই। অনেক সময়ে দেখি, প্রচলিত “আদর্শবাদের বিরুদ্ধে কথঞ্চিৎ তীব্রতর প্রতিবাদ”ও” লেখকের কণ্ঠে উচ্চারিত হয়েছে। বস্তুত এই অ-সাধারণতাই প্রবোধ সান্মালের বহু শ্রেষ্ঠ গল্পের অভ্যন্তরে বিষয়গত চমক বা চমৎকারিত্ব সৃষ্টি করেছে;—অন্ত পক্ষে সেই খেয়ালী বিষয়েরই বিস্তার-পদ্ধতিতে খেয়ালখুশি অনবহিত শৈলীর অহুসরণ তাঁর রচনার বিশিষ্ট স্বাতন্ত্র্যকে যথোচিত অভিব্যক্তি দিয়েছে। প্রট্-পরিষ্কল্পনায় স্বাভাবিকতার সীমা লঙ্ঘন, এবং প্রকরণে অনিয়ন্ত্রিত দ্রুতগতি সবেও সমকালীন প্রতিভাধর গল্পশিল্পি-সমাজে প্রবোধকুমারের আবেগমূলক স্বীকৃতি অনিবার্য হয়ে আছে তাঁর মৌলিক শক্তির প্রকৃতি-তুল্য অজস্র প্রচুরতার দাক্ষিণ্যে। ব্যঙ্গ-শ্লেষ-তীব্র-রচনার ক্ষেত্রে অহরূপ অমোঘ শক্তির সমুচিত পরিচয় অন্তান্তের মধ্যে একবার আভাসিত হয়েছে ‘লীডার’ গল্পে :—

“অল্প সময়ের মধ্যে যে কয়জন ব্যক্তি রাজনীতি ক্ষেত্রে বিশেষ প্রতিষ্ঠা অর্জন করিয়াছেন, শ্রীযুক্ত সতীশচন্দ্র চৌধুরী তাঁহাদের অন্ততম। তাঁহার নাম শুনে নাই বাংলাদেশে এমন লোক আজকাল বিরল। সভায় সমিতিতে আয়োজনে, রাজনৈতিক যে-কোনো যুক্তি-তর্কসভায় সতীশচন্দ্রের প্রয়োজন সর্ববাদিসম্মত। তিনি

৩০। উদ্দেশ্য।

৩১। অঃ ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় : ‘বঙ্গসাহিত্যে উপন্যাসের বার’ ৪৪ নং।

৩২। উদ্দেশ্য।

বক্তৃতা করিতে উঠিলে সভার হর্ষধ্বনি হয়। তাঁহার বক্তৃতা ছাপিলে সংবাদপত্রের কাটতি বাড়ে। দেশের মঙ্গলার্থ তিনি বার বার কারাবরণ করিয়াছেন। আমরা অকপটে বলিতে পারি, তিনি আধুনিক বাংলার যে-কোনো যুবকের আদর্শ ছিল। বর্তমানে তাঁহার শরীর অসুস্থ, আমরা সর্বাস্তঃকরণে প্রার্থনা করি, ভগবান তাঁহাকে শীঘ্র নিরাময় করুন।”

দৈনিক সংবাদপত্রের সম্পাদকীয় কলমের এই মন্তব্য পড়ছিল বিমলা,—আর শাস্ত নিরীহ ছেলেটির মত বসে গুনছিল তার নিরুপায় স্বামী। একটু আগে এই নিয়ে স্বামি-স্ত্রীতে হাসাহাসি চলছিল,—লেখাটি পড়তে পড়তে হেসে উজ্জ্বলিত হয়ে উঠছিল বিমলা ;—কারণ শ্রীসতীশচন্দ্র চৌধুরী তারই মূর্তিমান স্বামী।

বনায়মান সন্ধ্যায় প্রান্তর বাসগৃহে মুক্ত বারান্দার পরিবেশ স্বামি-স্ত্রীর নিভৃত সান্নিধ্যচারণের কল্যাণে নিবিড় কবোক্ষ হয়ে উঠেছিল। সপ্তমীর চাঁদ তাদের বিশ্রান্তালাপের ফাঁকে ফাঁকে ঝকঝকিয়ে উঠছিল নবীন উজ্জলতায়। হিন্দুস্থানী চাকরটা বারান্দাতেই দিয়ে গেছে চা-জলখাবার। বিমলা তার একটু আগেই স্বামীকে জিজ্ঞাসা করছিল, এদেশে এমন নেতা কে আছেন, যিনি ‘সবচেয়ে দরিদ্র’! সতীশ সে প্রশ্নের জবাব এড়িয়ে গিয়েছিল।

দক্ষিণের বাতাস তখন মৃদু মৃদু বইছিল। দুষ্টামির হাসি হেসে স্বামীকে বিমলা জিজ্ঞাসা করে ;—‘আচ্ছা, নেতা মশাই, এমন সুন্দর সন্ধ্যায় কী ভাল লাগে বলুন ?’

সতীশ জীর কাছ থেকেই সে প্রশ্নের জবাব দাবি করে। বিমলা আবাবো দুষ্টামি করে বলে,—“এখন আমার ভাল লাগে বেকার সমস্তার কথা, মন্দির আর মসজিদের গুণ্ডগোল, যুক্ত নির্বাচনের—”

‘সতীশ ততক্ষণে তাহার অধরে’ তার চেয়েও গভীর দুষ্টামির চিহ্ন এঁকে দেয়। মুগ্ধ আবেশে স্বামীর সে আদর উপভোগ করে’ নারীর স্বভাব-গৌরবে বিমলা সম্রাজ্ঞীর মতই বলেছিল,—‘অতবড় দেশটা যার জন্তে উৎকণ্ঠিত হয়ে আছে, সেই কিনা জীর সঙ্গে লীলা-বিলাসে ব্যস্ত!’ আরো অনেক কথাই সে বলেছিল সেদিন,—বলেছিল, “প্রেমে পড়লে আমরা হই চতুর, তোমরা হও কতুর।”

চা-জলখাবার খেয়ে ক্রমে তারা বেরিয়ে পড়ে ‘শোটের কয়ে’। অথচ সেই সন্ধ্যাতেই সতীশের ছিল এক মিটিং ;—অসুস্থতার অজুহাতে চিঠি লিখে অব্যাহতি নিয়েছে। ষাই হোক, ঘুরতে ঘুরতে একটা বাগানে ঢুকে পড়ে স্বামি-স্ত্রী দুজনে,—একান্তে। একার জেল থেকে বেরিয়ে অবস্থি স্বামীকে কিছুতেই নিভুতে পাচ্ছিল না

বিমলা। “আজ কিন্তু তাহার কাঁধের উপর মাথা হেলাইয়া হাত দিয়া তাহার গলাটা জড়াইয়া” বসেছিল সতীশ।

দুবছর তাদের বিয়ে হয়েছিল,—এরই মধ্যে জেল খেটেছে সতীশ তিনবার। পার্কের সেই অঙ্গাঙ্গি-নিভৃত সান্নিধ্যে বসে আবেশ-ভরা কণ্ঠে সতীশ বলেছিল,—

“পৃথিবীতে সবচেয়ে সুখী কে জানা/বিমলা, তুমি যার জ্ঞী !”

সন্ধ্যার বারান্দায়, প্রথম রাত্রির পার্কের নিভৃতিতে, গভীর রজনীর শয্যাগৃহে সে রাত কেটেছিল তাদের মদির বিহ্বলতায়। “সমস্ত রাত্রি জাগিয়া গল্প করিয়া/হাসিয়া মান অভিমান করিয়া ভোরের দিকে তন্দ্রা” এসেছিল দুজনেরই।

এমন সময়ে ভোর হতে-না-হতেই বাহির ফটকে কড়া নড়ে ওঠে জোরে খোঁপে। পুলিশের কর্তা মিষ্টার রায় দলবল নিয়ে এসেছেন সতীশচন্দ্রের বাড়ি খানাতল্লাসি করার পরওয়ানা নিয়ে,—বিপ্লব-সংক্রান্ত কাগজপত্র-উপকরণ সেখানে জমা হয়েছে বলে তাদের সন্দেহ। উপায় নেই, তল্লাসী করতে দিতেই হল। দীর্ঘ চারঘণ্টা ধরে বাড়ির সব কিছু তছনছ করেও কিছুই কিন্তু পাওয়া গেল না। এমন কি সব শেষে মিষ্টার রায় সদলে সতীশের পাঠাগারে গিয়ে সকল কাগজপত্র ছড়িয়ে বিছিয়ে দেখলেন,— সেখানেও কিছু নেই। উৎকণ্ঠিত ভাবনায় এতক্ষণ দরজার আড়ালে অপেক্ষা করছিল বিমলা।

হতাশ হয়েই ফিরে যাচ্ছিলেন মিষ্টার রায়, হঠাৎ চোখে পড়ে গেল আলমারির ওপরে অল্প রক্ষিত একটি চিঠির স্মাচেল-এর ওপর। অকিঞ্চিৎকর উপকরণ; স্মাচেল তখন নিউমার্কেট-এ প্রচুর সংখ্যায় পাওয়া যায়,—চিঠিগুলিও ধূলিমলিন। নিতান্ত উপেক্ষাভরে হলেও সতীশচন্দ্র একবার আপত্তি জানালেন,—এ চিঠিগুলির মধ্যে কিছুই নেই! তবুও মিষ্টার রায়কে কর্তব্য পালন করতেই হয় বৈকি!

পড়তে পড়তে তার মুখ থেকে সন্দেহের ভাব তিরোহিত হয়ে গিয়ে স্নিগ্ধ হাসি চকিত হয়ে ওঠে,—সব চিঠি পড়া শেষ হয়ে গেলে মিষ্টার রায় বলেন,—চমৎকার সতীশবাবু, সুন্দর। আমি জীবনে এমন সুন্দর চিঠি পড়িনি, আপনি সত্যিই সৌভাগ্যবান। বাস্তবিক আজ বুঝলাম আপনার দেশপ্রেমের প্রেরণা কোথায়। কিন্তু আপনি ত বিবাহ করেছেন, ইনি ত জ্ঞী নন, কে ইনি, এই স্বর্ণরেখা দেবী!”

মিষ্টার রায়ের অনধিকার-চর্চাতেও সতীশচন্দ্র এবারে আর প্রতিবাদ করতে পারেন না, বুঝি সে শক্তিই তার নেই। যাই হোক, শেষ পর্যন্ত পুলিশের দল কর্তব্য সেবে খালি হাতেই ফিরে যায়।—“ঘরের ভিতরে ও বাহিরে তখন দুই জোড়া চক্ষু

পরম্পরের প্রতি অপলক নিষ্পন্দ দৃষ্টিতে তাকাইয়া রহিয়াছে। সে দৃষ্টি ভাবাহীন, রসহীন, রূপহীন দুইটি যেন মৃতদেহ।

পরদিন প্রাতে বড় বড় হরপে সংবাদপত্রে ছাপা হইল, বিপ্লবাত্মক দলিলপত্রের সন্ধানে সতীশচন্দ্রের গৃহ গতকল্য প্রাতে দীর্ঘ চার ঘণ্টাব্যাপী ধানাতলাস হইয়াছে, কিন্তু সন্দেহজনক কিছুই না পাইয়া পুলিশের দল ব্যর্থ হইয়া ফিরিয়া আসিয়াছে। সতীশচন্দ্রকে গ্রেপ্তার করা হয় নাই।”

গল্পের পরিসমাপ্তি এখানেই। বলাবাহুল্য, এই গল্পের বিস্তার ও পরিণামকে কেবল ব্যঙ্গ-তীক্ষ্ণ বললেই যথেষ্ট হয় না,—শিল্পীর ত্রিধ্বক বাগ্‌ডকী গল্পান্তে এক অপ্রত্যাশিত নাটকীয় অভিঘাতে চेतনাকে যেন আড়ষ্ট করে তোলে। দাম্পত্য-প্রণয় এবং দুঃখত্রস্তী দেশপ্রেম,—সমসাময়িক কালের শ্রেষ্ঠ দুটি আদর্শবোধকে বলিষ্ঠ তীক্ষ্ণ বক্র-উক্তি়র অভিঘাতে বিজগৎ-জর্জরিত করে তুলেছেন শিল্পী। এখানেও কিন্তু তাঁর জেহাদ কোনো স্থানশিঁচু ফাঁকি বা মিথ্যার বিরুদ্ধে নয়,—নিজের ব্যক্তিক উপলব্ধি অথবা অভিজ্ঞতায় যাকে অ-সত্য বলে মনে করেছেন, তাকেই বিচূর্ণ করেছেন সকল শক্তি প্রয়োগ করে।

প্রবোধ সাত্ত্বালের রচনায় সবচেয়ে যা বিস্তৃত করে, তা হচ্ছে শক্তির এই অমিত প্রাচুর্য। জীবনের অভিজ্ঞতা তাঁর অন্তহীন, তাঁর চেয়েও অনেক বেশি সেই বিচিত্র অভিজ্ঞতারাজিকে নিজের অমোঘ কল্পনাশক্তির তাতে পুড়িয়ে যেমন-খুশি রূপমুত গড়ে তোলার অনায়াস-দক্ষতা। গল্পের প্রটের শরীরে অকল্পনীয়কে এমন স্বচ্ছন্দ আত্মপ্রত্যয়ের দৃঢ়তায় বার বার আকার দিয়েছেন, যাতে স্তম্ভিত বিশ্বয়ে কেবলই ভাবতে হয়, আগুন নিয়ে খেলে বেড়াবার কি অদম্য প্রাণশক্তি এই শিল্পীর। জীবনের বিভিন্ন ক্রুর রূপই বারে বারে চোখে পড়েছে তাঁর,—কিন্তু সবকিছুর ভেতরকার প্রাণ-সত্যের আভাসটুকুও লুপ্ত হয়ে যায় নি। ‘প্রেতিনী’ গল্পে সেই দুল্লভ্য শক্তিরই এক তীব্র-উজ্জ্বল নিদর্শন :—বিয়ের তিন দিন না যেতেই ভের বছরের মেয়ে চন্দ্রময়ীর সব সাধ-আহ্লাদ শুচিয়ে দিয়ে স্বামী দেশত্যাগী হয়ে যায়। তীর্থে তীর্থে ঘুরে পতি-পরিত্যক্তার জীবনের এক দীর্ঘকাল কেটে শেষ হয়ে গেছে, চল্লিশ-এর পারে এসে পৌঁছেছে চন্দ্রময়ী। কাশীর একটি বাড়িতে বিচিত্র ভাড়াটের হাটের মাঝখানে অসুস্থ দেহ-মন নিয়ে দিনের পর দিন কাটিয়ে দেয় সে। কারো কাছেই স্পষ্ট করে নিজেকে মেলে ধরতে পারে না,—পারবেই বা কি করে!—“চন্দ্রময়ীকে দেখলে গা ঘিন্‌ ঘিন্‌ করে। বিরল কেশ, দাঁত উঁচু, সাপের মতো ছোট ছোট দুটো চোখ, হাত-পাগুলি কদাকার, চির-উপবাসীর মত একখানি শীর্ণ

দেহ,—চন্দ্রময়ী যেন বিধাতার সৃষ্টির ব্যর্থতাকে স্বরণ করিয়ে দেয়।” —তাই বিধাতার সৃষ্টির আলোতে চোখ তুলে তাকাতোও পারে না সে। সরীসৃপের মত তার বুড়ুজু দেহমনের বিচিত্র গোপন অভিসার চলতে থাকে ভাড়াটেদের ঘরে ঘরে,—কোথাও গৃহিণীর, কোথাও জননীর, কোথাও বা শাওড়ীর অতৃপ্ত কুখার অপ্রকৃতিস্থ অস্থস্থ আবেগ-তাড়নায়। লোকে ভাবে প্রেতিনী,—স্বপ্ন করে, লাজনা করে,—চন্দ্রময়ীর তা গায়ে লাগে না কখনোই। কিন্তু ছেড়েও যায় সবাই। তাহলেও শিল্পী তাকে উপেক্ষা করতে পারেন না,—নিরুপমার মনের গহনে বসে তাঁর সত্য-সন্ধানী দরদী মন “মানুষের হৃদয়ের বিচার করে”।

কিন্তু সেই হৃদয়ধর্মের অন্তরে গোপন-গহন কুটিল যে গতিভঙ্গী রয়েছে তার মূলগত জটিলতার গ্রহি-মোচনের দিকে শিল্পীর কোনো উৎসাহ নেই,—অথচ চন্দ্রময়ীর সর্ব-লাজিত চিন্তের মনস্তাত্ত্বিক অবদমনের মূলেই তার অপ্রকৃতিস্থ জীবনের যথার্থ পরিচয় অন্তর্নিহিত। তার অভাবে গল্পের চরিত্র-জটিলতার মৌল উপকরণটুকু অশুট ইঙ্গিতের মত রহস্যময় হয়ে আছে। এই অর্থেই বলছিলাম,—তবু ও তথ্যের বিস্তার-বিস্তারের প্রকরণগত দাবি স্বভাব-শিল্পী প্রবোধকুমার সচেতনভাবে স্বীকার করেন নি। অপার-পাথার অভিজ্ঞতা, আর কঠিন আত্মপ্রত্যয়ে নিমগ্ন বিশ্বয়কর কল্পনাশক্তির প্রভাবে,—যে কল্পনা-শক্তির প্রশংসা করেছিলেন স্বয়ং রবীন্দ্রনাথও^{৩৬},—নিজের স্বাভাব্য-দীপ্ত পথরেখা নিজেই কেটে এগিয়ে গেছেন। বাংলা গল্পসাহিত্যের ইতিহাসে তাঁর প্রতিভা এবং শৈলী এদিক থেকে অ-পরতন্ত্র। যে-কোনো গল্পেই সেই unconventional স্বকীয়তার পরিচয় প্রগাঢ়বর্ণে অঙ্কিত হয়ে আছে।

সহজাত শক্তির এই অন্তঃস্মৃত প্রাচুর্য-ধারা শিল্প-সংসারের নিয়ম-রীতির শৃঙ্খলায় ধরা দিল না বলে বুদ্ধদেব বহু দুঃখ করেছেন ;—তা সম্ভব হলে, আমাদের কালের এক চমকপ্রদ প্রতিভার পূর্ণতা-সমুজ্জল সুরেখ রূপমূর্তি প্রত্যক্ষ করা যেতে পারত নিশ্চয়ই। কিন্তু পরিবর্তে যা হারাতে হত, তার কথা ভেবে, প্রকৃতির বুকে পাহাড়ি ঝর্ণার অশৃঙ্খলিত দ্রুত গতিকে প্রশান্ত নদীধারে প্রবাহিত করতে পারার সম্ভাবনা আজ আর অশঙ্কিত মনে স্বীকার করা হয়ত সহজ নয়।

এঁর গল্প-সংকলন গ্রন্থগুলির মধ্যে রয়েছে :—‘নিশিপদ্ম’, ‘দিবাচল’, ‘করেক’-

৩৬। প্রবোধকুমারের ‘কলরব’ উপন্যাস সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের প্রামাণিক প্রশংসাবাহীর স্তম্ভ ব্রজবাবু :—রবীন্দ্রনাথ-কৃত ‘কলরব’-এর সমালোচনা.—‘পরিচয়’, বৈশাখ—১৩৪০ সাল।

ঘট্টামাত্র', 'অবিকল', 'গল্পসঙ্কলন', 'নগরদ্বী', 'মধুকরে', 'মাস', 'নীচের তলায়', 'অদার', 'কাটামাটির দুর্গ', 'সায়াক', 'অঙ্গুরাগ', 'পঞ্চতীর্থ' ইত্যাদি* ।

৫। মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়

গল্পশিল্পী মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের (১৯০৮—১৯৫৬) অভিব্যক্তির প্রথম সাক্ষী অচিন্ত্য সেনগুপ্ত । অর্থাৎ, সহপাঠী বন্ধুদের সঙ্গে নিতান্ত সাধারণ তর্কবিতর্ক উপলক্ষ্য করে প্রেসিডেন্সী কলেজের বিজ্ঞানের ছাত্র প্রবোধকুমার** যখন জেদের বশে গল্প লিখে শেষ করেই সেকালের এক খ্রৈষ্ট সাহিত্য-পত্রিকার অফিসে জমা দিতে গিয়াছিলেন,** 'বিচিত্রা'-র দপ্তরে তখন প্রবীণ সম্পাদকের অভাবে আসীন ছিলেন তরুণ সহকারী অচিন্ত্যকুমার । 'কল্লোলযুগ' গ্রন্থে মানিকের রচনা-পরিচয় দিয়ে তিনি লিখেছিলেন,—“মানিকই একমাত্র আধুনিক লেখক যে 'কল্লোল' ডিঙিয়ে 'বিচিত্রা'য় চলে এসেছে—পটুয়াটোলা ডিঙিয়ে পটলডাঙ্গায় । আসলে সে 'কল্লোলের'ই কুলবর্ধন । তবে দুটো রাস্তা এগিয়ে এসেছে বলে সে আরো দ্বরাঙ্কিত । 'কল্লোলের' দলের কারু কারু উপন্যাসে পুলিশ যখন অশ্লীলতার অজুহাতে হস্তক্ষেপ করে, তখন মানিক বোধ হয় স্তম্ভিত! একযুগে যা অশ্লীল, পরবর্তী যুগে ভাই জোলো, সম্পূর্ণ হতাশাব্যঞ্জক ।”

কল্লোল-শিল্পী 'আধুনিক'দের সঙ্গে মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের কেবল গল্প-বিষয়ের সাদৃশ্যের প্রসঙ্গই এখানে নির্দেশ করেছেন অচিন্ত্যকুমার । ব্যক্তি এবং সমাজের দৃষ্টিতে যৌন চেতনা ও নৈতিক রুচিবোধের মূল্যমান দেশ-কালে বিবর্তিত যে হয়ে থাকে, বুদ্ধদেবের গল্পালোচনা উপলক্ষ্যে সে-সত্যের বিস্তৃত পরিচয় গ্রহণ করা গেছে । কিন্তু তাহলেও, প্রথম থেকেই মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের গল্পের গুঁট কেবল কালগত পরাগতির জন্তই 'জোলো' বলে প্রতিভাত হয়েছিল, একথা মনে করার কারণ নেই ; তাহলে সেদিনও 'অতসীমামী' গল্প 'বিচিত্রা'য় (পৌষ, ১৩৩৫ বাংলা) প্রকাশিত হতে পারত কিনা সন্দেহ । রুক্ষ রিক্ত জীবনের রক্তাক্ত শূন্যতা-চিত্রণে ঐ প্রথম গল্পেই শিল্পীর নির্মারিকতা প্রায় বীভৎসতার সীমারেখায় গিয়ে পৌঁচেছে ;—তাহলেও পটলডাঙ্গার খেঁদি পিসীর দলের দগ্ধগে যা আর রুদ্ধাঙ্গতা কোথায় সে জীবনে ! বরং মৃতস্বামীর উদ্দেশ্যে অতসীমামীর সেই নিঃসঙ্গ-নির্জন পূজা নিবেদনের মহিমা

* তালিকাটি শঙ্কর দাক্ষ্যে প্রাপ্ত ।

৬৭। মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের পিতৃনাম প্রবোধকুমার,—ডাক নাম মানিক । গল্প-রচনার উপলক্ষ্যে সেই ডাক নামকেই হৃদয়ান্বিত করেছিলেন । প্রেসিডেন্সী কলেজে আছে অদার লিখেছিলেন প্রবোধকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় । ৬৮। জ্যোতিপ্রকাশ বঙ্গ (৯১)—‘গল্প লেখায় গল্প’ ।

শ্রম-তীর্থে শবোপরি আসীন কঠোর কাপালিকের শিবা-সাধনার মতই বিশ্বয়কর বিগাচতায় পরিপূর্ণ বলে মনে হয়। দারিদ্র্য, সামাজিক অসাম্য ও পারিপার্শ্বিক নিৰ্বাচনের পক্ষিল স্রোতে বশিষ্ঠ বেগে উজান চলে স্তম্ভর প্রেমের তীরে শিল্পী তাঁর গল্পের তরী বেয়ে চলেছিলেন। বসন্ত প্রটের শরীরে পচনশীল জীবনের ক্ষেদ্রমানি বা-কিছু উৎকট হয়ে উঠেছে ‘প্রাগৈতিহাসিক’ গল্পের কাল থেকে। অনেকটা এই কারণেই মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের গল্পসাহিত্যে এক নূতন দিগন্ত উন্মোচনের সময় গণনা করা হয় ঐ গল্প থেকেই। অথচ মনে হয়, এই বহুজন-সংবোধিত গল্প রচনার লগ্ন থেকেই শিল্পীর প্রতিভা যেন অজ্ঞাতেই নিজের নেমিসিস্-এর অভিমুখী হয়েছে প্রথম। কিন্তু সে প্রসঙ্গ পরে আসবে, আপাতত স্মরণ এবং স্বীকার করতেই হয় যে, ‘প্রাগৈতিহাসিক’ রচনার আগে থেকেই, এমন কি ‘অতসীমামী’ গল্পের জন্মলগ্ন থেকে মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের প্রতিভা একেবারে প্রথমাবধি বহুলাংশেই ছিল স্থিতপ্রাজ্ঞ। আর সেই বিশেষিত স্বভাবে, অব্যবহিত পূর্ববর্তী ‘কল্লোলে’র কালে যে-সব রচনা অঙ্গীভূততার দ্বারা অভিযুক্ত হয়েছিল, তাদের সঙ্গে এই শিল্পীর আঙ্গিক প্রবণতা অন্তত তখন থেকেই অভিন্ন-গোত্র ছিল, একথা মনে করবার কারণ নেই। এই উপলক্ষ্যে ‘অতসীমামী’র পরে ‘বিচিত্রা’ এবং অন্ত্যস্ত প্রখ্যাত সাহিত্য-পত্রিকায় তাঁর যে-সব গল্প প্রকাশিত হয়েছিল, তাদের কথা, তথা, ‘অতসীমামী’ নামক প্রথম সংকলন-গ্রন্থে প্রকাশিত (১৯৩৭) গল্পগুলোর কথা স্মরণ করা যেতে পারে। ‘প্রাগৈতিহাসিক’ গল্প দ্বিতীয় সংকলন-গ্রন্থে ধৃত হয়েছে,—সংকলনটির নামও ‘প্রাগৈতিহাসিক’। সে যাই হোক, এই একই প্রসঙ্গে আরো স্মরণ করতে হয় যে, মানিকের প্রথম উপন্যাস ‘দিবারাত্রির কাব্য’ প্রকাশিত হয়েছিল সজনীকান্ত দাসের সম্পাদিত ‘বঙ্গভী’ পত্রিকায় (১৯৪১)। অর্থাৎ, কল্লোলেতর ও কল্লোল-বিরোধী ভাবনার প্রত্যক্ষ সংবর্ধনার মধ্যে এই শিল্পি-প্রতিভার প্রথম আবর্তন। বুদ্ধদেব বসুও স্বীকার করেছেন, কল্লোল উঠে যাবার পরেই মানিক কল্লোল-শিল্পীদের ব্যক্তিগত সান্নিধ্যে এসেছিলেন^{১১}। গোষ্ঠীভঙ্গ ঘটে গেছে তখন।

তাহলেও আরো একদিক থেকে ‘কল্লোলে’র সঙ্গে মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের সাধর্ম্য প্রায় মৌলিক, আর সেই প্রসঙ্গেই বর্তমান আলোচনায় তাঁর প্রবেশাধিকার। তা না হলে কালের দিক থেকে তিনি কিঞ্চিৎ পরাগত ‘কল্লোলে’র যুগে যে হঠাৎ-বিজ্রোহের বিক্ষোভ অন্ধ-আক্রোশে উত্তাল হয়ে উঠেছিল, তার একটি স্পষ্ট পরিণতি-মুহুর্ত যেন

লক্ষ্য করা যায় মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের প্রাথমিক প্রতিশ্রুতির মধ্যে; যদিও মধুসূদনের পরে বাংলা সাহিত্যে তিনি আর এক অরগীয শিল্পী, অসীম সম্ভাবনার উৎসাহ নিয়ে এসেও যিনি শক্তির পূর্ণ প্রকাশের অভিজ্ঞান রেখে যেতে পারেন নি। মধুসূদন উদ্ধার মত অগ্নিদাহী জীবনের শেষেও সৃষ্টির যে সম্ভার রেখে গেছেন তাতে পূর্ণতার আভাস সংশয়রহিত; কিন্তু মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের রচনায় সাফল্যের চেয়ে প্রতিভার প্রতিশ্রুতি-ভঙ্গের পরিমাণও কিছু অপ্রচুর নয়। সেই ভঙ্গুরতার মধ্যে মানিক বন্দ্যোপাধ্যায় অনন্ত;—এমন করে তিলে তিলে অকৃতার্থ হয়ে যেতেও আর কে পেরেছে তিনি ছাড়া! তাহলেও প্রথম আবির্ভাবের সঙ্গে যে প্রতিশ্রুতি তিনি এনেছিলেন, তা সম্পূর্ণ রক্ষিত হতে পারলে ‘কল্লোলের’ অন্তঃ-প্রেরণার যে-স্বভাব প্রাথমিক বিদ্রোহীদের কারো চেতনাতেই প্রাঞ্জল হয় নি, তার একটি স্রবের মূর্তি মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের সৃষ্টিতে বিভাষিত হয়ে উঠতে পারত। এই স্বীকৃতির তাৎপর্যেই তিনি আমাদের আলোচনার অন্তর্ভুক্ত।

এই তাৎপর্যের-ই সমর্থন লক্ষ্য করি বুদ্ধদেব বসুর ভাবনাত্তেও, মানিক সম্পর্কে যখন তিনি বলেন,—“A belated Kallolean, he looked like being the last sequence in the process of change our fiction had just been going through, the point of crystallization following the ferment. We saw in him the froth subside, the passion of youth controlled by a marvellous maturity, the boldness of a rebel balanced by an artist's sense of proportion.”^{১১} ফল কথা, কল্লোলযুগের প্রথম অভিব্যক্তিতে, ফেনিল উন্নততা আর আবেগাতিশয়ী উল্লাস যে অদম্য হয়েছিল, সে তথ্য সংশয়রহিত। যৌনভাবনার উদ্দামতাও ছিল তারই এক বাঁকাছেঁড়া নয় অভিব্যক্তি। এই সবকিছুকে অতিক্রম করে সেই নিক্রম্বেশ-গতির অন্তর-স্বভাবকে অধিগত করতে পারলে দেখা যাবে,—‘কল্লোল’-চেতনার মূলে ছিল বিগত বামাচরণের এক অশুট রহস্য-বাসনা। অগ্নির দক্ষিণ মুখ কল্যাণকৃত্য,—সুখ-সৌন্দর্যের চিরন্তন আকর; অতএব দ্বিধা জীবনের অগ্নিহোত্রী শিল্পিদল সেই দক্ষিণাবর্ত বহির আরাধনাই করেছেন সৃষ্টির আসনে বসে। বিশেষ করে উনিশ শতকের রেনেসাঁসের ফলশ্রুতি শিক্ষিত মধ্যবিত্ত বাঙালির চেতনায় সেই দক্ষিণাশ্র শিখাকেই^{১২} প্রদীপ্ত উজ্জলতা দান করেছিল। আগেই লক্ষ্য করেছি, রবীন্দ্রনাথের মধ্যে সেই রেনেসাঁসের অমৃত-স্বপ্নই সফল ঐতিহাসিক মূর্তি ধরে দেখা দিয়েছিল। তাই রবীন্দ্র-ভাবনারও একমাত্র প্রার্থনা

‘রুদ্র যন্তে দক্ষিণং মুখং তন্তে পাহি মাং নিত্যম্’;—তীরও সেই প্রাচীন জিজ্ঞাসা,
—‘যেনাহং নাস্তাত্মাম্, তেনাহং কিমবুধ্যাম্।’ তাই রবীন্দ্রসাহিত্যের দিকে দিকে
সেই একমেবাদ্বিতীয়কে বিচিত্র আনন্দলীলায় উদ্ভাসিত দেখি,—যিনি ‘শান্তম্, শিবম্,
অমৈতম্।’

‘ঐশ্ব্যানেই ছিল ‘কল্লোল’-চেতনার অনতি-ফুট আক্রোশ-অভিযোগ। কল্যাণ-
সৌন্দর্য জীবনের পরম বাসনার ধন,—কিন্তু জীবনের অনিবার্য নিয়তি তা নয়। বরং
অকল্যাণ-অভিশাপে দম্ভ সগরখাত বেয়ে স্বর্গের কল্যাণ-মন্ডাকিনীকে আবাহন করে
আনবার যোগ্য কোনো এক উত্তরসাধক ভগীরথের অপেক্ষায় দীর্ঘ যুগ থেকে যুগান্তর
অতিবাহিত হয়ে যায় মানুষের ইতিহাসে। ততদিনে পথে পথে বত জঞ্জাল, বত দুঃপনের
ভয়স্তূপ তিলে তিলে সঞ্চিত হতে থাকে, তার মূলগত গ্লানি আর তার পৃথিবীকে
যখন ধূলিধূসরিত করতে থাকে, তার খবর তখন কে রাখে! তাই বা কেন, মৌলিক
স্বভাবে জীবনের পদ্ধতি আসলে অনবচ্ছিন্ন এক হরণ-পূরণের পালা; তার একদিকে
যত গড়ে ওঠে, অপর দিকে ভাঙে ততই,—হয়ত তার চেয়েও বেশি। অগ্নির দক্ষিণ
এবং বাম মুখ যুগপৎ ভাস্বর হয়ে ওঠে। অতএব সেই বাম-প্রসঙ্গে দৃষ্টি রুদ্ধ করে
স্বাধবার উপায় কোথায়! সত্যিই সেযুগে,—‘কল্লোলের’ কালে বেহিশাবী যৌবনের
যে অবদমিত অবক্ষয়ের বিশ্বজোড় ইতিহাস বহুভুজর আকার ধরেছিল, তার মুখোমুখী
দাঁড়িয়ে জীবনের এই ক্রুর কুটিল বিভীষণ বাম-মূর্তিই প্রকটতম হয়ে ওঠে; কলে
আবহমান কালের দক্ষিণপন্থী জীবন-সাধনার বিরুদ্ধে বিক্ষোভ ছুঁবার না হয়ে উপায়
ছিল না।

কিন্তু বামাচারীর সাধনার এক অনিবার্য উপকরণ আসব; আত্মশক্তির
সজ্ঞানলে তার জালা ও তাপকে নিঞ্জিত করে অমৃত-স্ব সম্পাদন করেন শক্তিমান
সাধক। তাহলেও যুগান্তকারী সেই শক্তির যেখানে অভাব, সেখানে প্রমত্ততার
আকর পানীয় একদিকে যেমন হলাহলের বিষাদে জর্জরিত করে, তেমনি এক ছনিরোধ্য
নেশার উত্তালতায় করে তোলে প্রমত্ত। বামাচারের ত্র্যংগ তখন নিরর্থক হয়ে পড়ে,
নেশার অনিবার্যতাই হয় একমাত্র। ‘কল্লোলযুগে’র উত্তেজনার প্রাথমিক লগ্নেও
অনেকটা তাই ঘটেছিল,—এই স্বীকৃতির ইঙ্গিত রয়েছে বৃন্দেব বস্তুর পূর্বোক্ত
উক্তিতেও। আবার ঐ উক্তিরই “অনুসরণ করে বলা চলে,—প্রাথমিক উচ্ছ্বাসের
কেবল উদ্গমন যখন পারিপার্শ্বিক আবহাওয়া থেকে ক্রমশ লুপ্ত হয়ে গেছে, সেই স্বচ্ছ
পরিবেশে অসামান্য বামপন্থী দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে জীবন আর সাহিত্যের সাধনায় ব্রতী
হলেন শান্তিক বন্দ্যোপাধ্যায়।

জীবনের বাম-স্বত্ব ধ্যানে সত্যই তাঁর দৃষ্টি ছিল আদি-অন্তে অনাবিল। নিজের গল্প-রচনার মৌল প্রেরণার প্রসঙ্গে তিনি বলেছেন,—“কলেজ থেকে তখনকার বালিকা বালিগঞ্জে বাড়িতে ফিরতাম, আলোহীন পথহীন অসংস্কৃত জঙ্গলের মত লেকের ধারে গিয়ে বসতাম—চেনা-অচেনা কোনো একটি প্রিয়ার মুখ স্মরণ করে একটু চলতি কাব্যরস উপলব্ধি করার উদ্দেশ্যে। ভেসে আসত নিজের বাড়ির আত্মীয়-স্বজন আর পাড়াপড়শির মুখ, জীবনের অকারণ জটিলতায় মুখের চামড়া যাদের কুঁচকে গেছে। ভেসে আসত, কলেজের সহপাঠীদের মুখ—শিক্ষার খাঁচায় পোরা তারুণ্যসিংহের সব শিশু, —প্রাণশক্তির অপচয়ের আনন্দে যারা মশগুল। তারপর ভেসে আসত খালের ধারে, নদীর ধারে, গ্রামের ধারে বসানো গ্রাম-চাঁদী, মাঝি, জেলে, তাঁতিদের পীড়িত ক্লিষ্ট মুখ। লেকের জনহীন শুষ্কতা ধ্বংস হত ঝিল্লির ডাকে, শেয়াল ডেকে পৃথিবীকে শুষ্কতার করে দিত, তারাগুলো সব চোখ ঠান্ডত আকাশের হাজার টারি চোখের মত, —কোনদিন উঠতে চাঁদ। আর ঐ মুখগুলি—মধ্যবিত্ত আর চাষা-ভূষার ঐ মুখগুলি আমার মধ্যে মুখের অহুভূতি হয়ে চ্যাঁচাত,—ভাষা দাও, ভাষা দাও।” ১১

বালিগঞ্জে লেকের ধারের ঝিল্লি-ডাকা স্নিগ্ধ সন্ধ্যায় আকাশের অসংখ্য তারার মালায় হাজার টারি চোখের দৃষ্টি দেখে যিনি আবিষ্ট হন, তাঁর জীবনানুভাবে বামাচারের অমিশ্র তীব্রতা সম্বন্ধে সংশয়ের অবকাশ কোথায়? হলই বা সে বালিকা বালিগঞ্জ, অথবা অসংস্কৃত লেক,—উঠলই বা তার তীরে গভীর স্বাতে শেয়ালের ডাক! একই উজ্জ্বলতার মধ্যে শিল্পীর জীবনাবেগের গভীরতা,—আর তার চেয়েও বেশি শূন্য-জীবনবোধের অপার-পাথার অভিজ্ঞতার বৈচিত্র্য একান্ত লক্ষ্য করার মত। সরকারি কর্ম উপলক্ষ্যে মানিকের পিতা মফঃস্বল বাংলার একপ্রান্ত থেকে আর একপ্রান্ত পর্যন্ত পরিক্রমা করে ফিরতেন,—সেই অবকাশে বিচিত্র জীবন-সংযোগের সুযোগ মানিক পুরোমাত্রায় গ্রহণ করেছিলেন।

বিষামৃতের সিদ্ধ এ জীবন; শিল্প-সাহিত্য সেই সিদ্ধ-মহিত অমৃত। অর্থাৎ, জীবন কেবলই বিষ নয়,—অমৃতও নয় কেবল;—এই দুয়ের বিমিশ্রিতায় গড়া এক জটিল অস্তিত্ব। আলো এবং অন্ধকার, দক্ষিণ আর বাম, অমৃত ও বিষ,—এই পরস্পর-বিরোধী বিপরীত উপকরণ-প্রবাহের মধ্যে সমন্বয়ের রহস্য-সূত্রটি আবিষ্কার করে জীবনের সামগ্রিক সত্যস্বরূপের উদ্ঘাটনই সাহিত্যের স্বাভাবিক ধর্ম। ঐ সত্যানুভবের আনন্দই সাহিত্যের অমৃত। সে অমৃত পরিবেশণের জন্য নীতিগতভাবে বা মহৎ সূক্ষ্মর, অথবা কল্যাণ-সম্পদের আকর, সাহিত্যিককে কেবল তারই আরাধনা করতে

হবে এমন কথা নেই। মোহিনী বেশধারী বিষু যেমন, ‘নীলকণ্ঠ’ও তেমনি বৃত্ত-বিশ্বকে অমৃতই দান করেছিলেন। কেবল বামদেব রুদ্র সমুদ্রমহন-জাত হলাহল আকণ্ঠ পান করে আত্মার মধ্যে তাকে সংবরণ করেন; নিখিল বিশ্বে অমৃতের অধিকারই অক্ষয় হয়ে থাকে। এদিক থেকে বামাচারীর সাধনা—বিষপান ও বিষসংবরণের সুভীষণ ব্রত—অনেক কঠিন, অনেক বেশি আতঙ্ককর। মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের এই বামসাধনার প্রসঙ্গে ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের তাৎপর্যপূর্ণ মূল্যায়ন অবশ্য যরণীয়; —“সাহিত্যের কাজ সত্যরূপেরও ক্ষুরণ। দক্ষিণ ও বাম উভয়চক্ষু হইতে বিচ্ছুরিত, মিলিত রশ্মিরেখা-সমষ্টির সাহায্যেই বিষয়ের সত্য সমগ্ররূপ উদ্ভাসিত হয়—দুয়ের মধ্যে কেহই উপেক্ষণীয় নহে।”^{১৭}

মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের শিল্প দৃষ্টিতে বামাভিমুখিতা মৌলিক; সেখানে আদর্শ বিজ্ঞানীর মত তিনি তথ্য-নিষ্ঠ;—তীব্র-বিচ্ছুরিত বিশ্লেষণী দৃষ্টির ছুরিকাঘাতে জীবনের ক্লেদ-মানি-নির্ভরতার অন্তরালবতী সত্যরূপটিকে টুকরো টুকরো করে খুঁজে দেখেছেন। কোনো উচ্ছ্বাস, কোনো বিহ্বল পক্ষপাত তাঁর কঠিন সন্ধিৎসাকে বিন্দুমাত্র কম্পিত বা পথভ্রষ্ট করতে পারে নি। মনে পড়ে সহপাঠী বন্ধুদের সঙ্গে বিতর্ক উপলক্ষ্যে মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ই বলেছিলেন,—“এ যুগে বিজ্ঞানকে বাদ দিয়ে সাহিত্য লেখা অসম্ভব—তাতে শুধু পুরণো কুসংস্কারকেই প্রাশ্রয় দেওয়া হবে।”^{১৮}

এই সংস্কারমুক্ত যথাযথ বৈজ্ঞানিক জীবন-দৃষ্টির সার্থক উৎসার দেখি ‘অতসীমামী’ গল্পে। অকল্পনীয় দক্ষতার দাটে জীবনের অমৃতস্বাদ আর বিষাক্ত লাভাশ্রোতকে একই পাত্রে ঢেলে পান করেছেন তিনি;—জীবনের অসীম তুদায়িত মহিমাবোধের বৃত্তে যতীনমামা আর অতসীমামীর স্রষ্টার অন্তরে যে দুঃসহ জালা, তাকে চিহ্নিত করবার ভাষা কোথায়!—সে এক অনির্বচনীয় অমৃত-যন্ত্রণার ঘন কঠিন-রূপ:—

যতীননাথ রায় সুরেশের মেজমামার বন্ধু,—সেই স্বত্রেই সুরেশের যতীনমামা তিনি। অন্ধ গলির ভাঙা দেয়াল-ঘেরা চোরাকুঠরিতে যতীনমামার যে বাঁশির সুর চেনা-অচেনা সকলকে উদ্বাদ করেছে,—সেই বাঁশি শুনে সুরেশেরও মনে হয়েছিল,—“বাঁশি শুনেছি ঢের। বিশ্বাস হয় নি এই বাঁশি বাজিয়ে একজন একদিন এক কিশোরীর কুলমান লজ্জাভয় সব ভুলিয়ে দিয়েছিল, যমুনাতে উজান বইয়েছিল। আজ মনে হল; আমার যতীনমামার বাঁশিতে সমগ্র প্রাণ যদি আচমকা জেগে উঠে নিরর্থক এমন

১৭। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—‘বঙ্গসাহিত্যে উপজ্ঞানের ধারা’ (৪র্থ সং)।

১৮। জ্যোতিপ্রকাশ বসু (সঃ)—‘গল্প লেখার গল্প’।

ব্যাকুল হয়ে ওঠে, তবে সেই বিশ্ব-বাঁশির বাদকের পক্ষে ঐ ছুটি কাজ আর এমন কি কঠিন !”—

কিন্তু এই অমৃতের ধারা স্রষ্টার অভ্যন্তরে বিষকুণ্ডের মুখ তিলে তিলে অনাবৃত করে তোলে। যতবার যতীনমামা বাঁশি বাজান, ততবারই অতসীমামী যন্ত্রণায় ছট্‌ফট্‌ করেন,—স্বরেশ প্রথম দেখে জাঁতকে উঠেছিল,—গামলার ভেতরে জমাটবাঁধা খানিকটা রক্ত !

মাতৃহীন অতসীমামীকে ‘চাঁড়াল খুড়ো’র পৈশাচিক অত্যাচার থেকে উদ্ধার করে পালিয়ে এসেছিলেন যতীনমামা ; তার আগে এককালে নেশা আর বাঁশি নিয়ে আত্মহারা হতেন,—এবার নতুন নেশায় আত্মাকে পাকে পাকে জড়িয়ে ধরল,—পুরনো নেশা নিঃশেষে গেল মুছে। সে নেশা অতসীমামী। তাহলেও অতসীর আত্ম অস্তিত্ব আর যতীনমামা বাঁশি ছাড়লেন না,—সে তাঁর আত্মার অপরিভাষ্য।

কিন্তু তাও ছাড়তে হয় ;—অতসীমামী মরণাপন্ন অস্থখে পড়লেন,—তাঁর চিকিৎসায় কলকাতার বাড়িখানি গেল। বাঁশিটিও বিক্রি করে দিলেন,—সে বাঁশি কিনে নিল স্বরেশ নিজেই। অতসীমামীর মুমূর্ষু মুখের পানে চেয়ে অত্যন্ত নির্বিকার-ভাবে কথা দিয়েছিলেন যতীনমামা,—অতসীমামী বেচে উঠলে বাঁশি আর কোনোদিন তিনি বাজাবেন না। সে-কথা যে বজ্রের চেয়েও কত অমোঘ, স্বরেশ আর অতসীমামীর চেয়ে তা কে বেশি অহুভব করেছে !

অতসীমামী ভাল হয়ে ওঠেন ধীরে ধীরে ; তাঁর সুস্থতার মূল্য দিতে যতীনমামাকে কলকাতার বাড়ি ছেড়ে বাঙালদেশের বাস্তু-ভিটার ফিরে যেতে হয়। ধীরে ধীরে স্বরেশের ভাবনা থেকেও কেমন যেন স্তিমিত হয়ে আসে সব। তার অনেক দিন পরে এক ট্রেন-দুর্ঘটনার তালিকায় যতীন্দ্রনাথ রায়ের নামও চোখে পড়েছিল। স্বরেশ তখন সংসারী ;—যথেষ্ট অবধানের সঙ্গে সেই দুর্ঘটন্যের কথা ভাবতেও পারে নি। আরো চার বছর পর, বোনের স্বস্তরবাড়ি থেকে ফেরার পথে গোয়ালন্দ আর পোড়াদহের মাঝখানে এক অপ্রত্যাশিত পরিবেশে চাঁদুনি সন্ধ্যায় ট্রেনের কামরায় বসে সাক্ষাৎ হয়ে যায় অতসীমামীর সঙ্গে। সে আর এক অকল্পনীয় অভিজ্ঞতা ; স্বরেশের কাছ থেকে বাঁশিটা চেয়ে বাজালেন,—কী আশ্চর্য স্বরসাধনা ! যতীনমামাই শিখিয়েছিলেন প্রথম যৌবনে ;—তারপরে রাগ করে অতসীমামী ছেড়ে দিয়েছিলেন বাঁশি। স্বরেশ এসব কথার কিছু জানতও না কোনোদিন। আজ সত্যেরো অজ্ঞানের রাত ; চারবছর আগে এই রাতেই ট্রেন-দুর্ঘটনায় মাঠের মাঝখানে শেষ নিঃশ্বাস ত্যাগ করেছিলেন যতীনমামা। মামী চলেছেন সেই প্রেম-স্মৃতি-স্তম্ভে। নাম-না-জানা

নির্জন স্টেশনে নেমে যাবার আগে সুরেশ সঙ্গে যেতে চেয়েছিল। শুনেই মামীর চোখ জলে উঠল, “ছিঃ! তোমার তো বুদ্ধির অভাব নেই ভাগ্নে। আমি কি সঙ্গী নিয়ে সেখানে যেতে পারি? সেই নির্জন মাঠে সমস্ত রাত আমি তাঁর সঙ্গ অনুভব করি, সেখানে কি কাউকে নিয়ে যাওয়া যায়। ঐখানের বাতাসে যে তাঁর শেষ নিঃশ্বাস রয়েছে।”

বামাচারী জীবন-কল্পনার কি দুঃসাহসী দুরন্ত প্রসার! দয়িতের নিঃশ্বাস মিলেছে যে বাতাসে তারই নিভৃত নিঃসঙ্গতায় অতসীমামীর এই আশ্চর্য অতুল্য প্রেমাতিসার। গোটা গল্পটি যেন কালকূটবিষের পাত্রে জীবনামৃত ভরে তুলেছে। প্রকাশ-শৈলীর কথা ভেবে স্তম্ভিত হতে হয়,—বুদ্ধদেব বসুর কথায় এ-এক ‘dramatic impersonal almost intangible style’,—যার সর্বান্তে ছড়িয়ে আছে দুর্লভ্য নিশ্চিত এক অপূর্ব ছন্দের স্পন্দন, আর প্রাণশক্তির দুর্বীর জীবন্ত প্রেরণা।

অভাব, ক্ষুধা, মানিভরা ক্লেশ-কর্দমাক্ত পথে জীবন-সন্ধানে বেরিয়েছেন শিল্পী;—বক্ষে তাঁর অপার তৃষ্ণা;—আত্মার গভীরে ব্যাকুল সম্বন্ধী জিজ্ঞাসা। ‘ব্যথার পূজা’ নামে গল্প প্রকাশিত হয়েছিল ‘বিচিত্রা’র (ভাদ্র, ১৩৩৬)। অপরিমেয় ধনাধিকারীর একমাত্র পুত্র এদেশের পড়া শেষ করে যুরোপে যুরে এসেছিল;—আমেরিকাতেও গিয়েছিল,—কেবল দেশ যুরে বেড়াবার জন্তে,—মানুষ দেখবার মোহে। সেই ক-বছরে মানুষের মোহে জড়িয়েও পড়ে নি জগদীশ খুব কম। বিদেশিনী লিওনারা, অথবা দেশের সহপাঠী আমাদের বিদেশিনী বোন্ বেঁধেছে যেমন নিষ্ঠুর মায়ায়,—তেমনি সর্বস্ব কেড়েকুড়ে নিয়ে ছেড়েও দিয়েছে তারা নিষ্ঠুরের মতই। বিচিত্র অভিজ্ঞতার পথে পাড়ি জমিয়ে চার বছর পর নিতান্ত অনিচ্ছায় বাড়ি ফিরছিল জগদীশ—পিতার মৃত্যু-রোগের খবর পেয়ে। জাহাজে দেখা হয়ে যায় চিত্রার সঙ্গে। গানের ডিপ্লোমা নিতে বিলেত গিয়েছিল চিত্রা—এবার ফিষ্ছে মা-বাবার সঙ্গে। কলকাতার বিখ্যাত আইনজীবী তার বাবা;—জগদীশের বাবারও তিনি বন্ধু। চিত্রাকে দেখে এক নূতন ক্ষুধা জেগে ওঠে জগদীশের চेतনার মূলে,—তার দেহভোগাতুর যৌবনের গভীরে অনাস্বাদিত এক আকুলতা। জগদীশের নাম শুনেই চিত্রা কিন্তু চমকে উঠেছিল, ভয়ের ছায়া যেন পড়েছিল তার মুখে। অনেকদিন পরে চরম লগ্নে জগদীশ আবিষ্কার করেছিল,—লিওনারার খবর জানতো চিত্রা। তবু তারা ঘনিষ্ঠ হয়েছিল জাহাজেই ধীরে ধীরে। তারপর দেশে ফিরে জগদীশের বাবা মারা যান,—আর জগদীশের মাংসল ক্ষুধাতুর যৌবনের মর্মে কোরকতুল্য নিভৃত প্রেমের অম্লভব-কম্পন এক আশ্চর্য পরিবর্তন রচনা করতে থাকে।

সুরশিল্পী জলধির বাধা লঙ্ঘন করেও জগদীশ খুব কাছে এসেছিল চিত্রার অন্তরে। কিন্তু বাঘ বুঝি রক্তের স্বাদ ভুলতে পারে না,—চরম মুহূর্তে শেষ রক্ষা করতে পারল না জগদীশ। কিন্তু সে কী জগদীশের ভুল,—না ভুল বুঝলো চিত্রা তাকে? সে জিজ্ঞাসার উত্তর পাওয়া গেল না। তার আগেই,—চিত্রার কাছে নিজেকে মেলে ধরবার চেষ্টা করতে না করতেই অতিনাটকীয় দুঃসম্ভাবনায় ছড়ু ফল্‌স্-এ প্রতিমা বিসর্জন হয়ে গেল। দীর্ঘ দশবছর ধরে সম্মাসীর ব্রত নিয়ে নির্বোজ হয়েছে জগদীশ ছড়ু অঞ্চলের আদিবাসীদের মধ্যে। তার সংঘম, ত্যাগ আর কৃচ্ছসাধনা আদিবাসীদেরও স্তম্ভিত প্রকৃষ্টি করে তোলে। পিতৃসম্পদের যথাসর্বস্ব সে দান করেছে,—প্রতিবছর তার স্বদ থেকে সংগীতের ডিম্‌লোমা-প্রার্থিনী বিদেশযাত্রী বাঙালি বা ভারতীয় বালিকাদের বার্ষিক অর্থসাহায্য দেবার জন্তে।

আশ্চর্য শান্ত, নিরাসক্ত জীবন তার; ক্ষুদ্রবৃত্তির সংগতিও নেই। তবু অক্ষুণ্ণ, স্নিগ্ধ, করুণ। কেবল নিভৃত রজনীতে চিত্রার সেই লাল শাড়িখানা,—জীর্ণ, পুরাতন শাড়িখানাকে পূজার আসনে গভীর চুপনে চুপনে ভরে তোলে।—লেখক বলেন, “সে কি চুপন! মনে হয় শাড়ীটির ভাঁজে ভাঁজে প্রত্যেকটি স্তার পাকে পাকে সূধা সঞ্চিত হয়েছে, অধরের স্পর্শ দিয়ে অনন্তকাল জগদীশ সে সূধা পান করে যাবে।”

কিন্তু এর শেষ কোথায়? হলাহল-দগ্ধ জীবনের শিরে বসে বামাচারী শিল্পীর সেই ব্যাকুল জিজ্ঞাসা,—“কিন্তু বিধাতার সৃষ্টি কি এমনি খাপছাড়া হবে? তবে এমন সৃষ্টির কি কৈফিয়ৎ তিনি দিবেন?”

গল্প হিশেবে ‘ব্যথার পূজা’র প্রকরণে সেই অথও দার্ঢ্য আর সর্বাঙ্গীণ স্মসংগঠনের অনিবার্যতা নেই। প্রাথমিক রচনার অপরিণতি এ-গল্পের শরীরে সম্পূর্ণ প্রচ্ছন্ন থাকতে পারে নি। তাহলেও এই সমঘরী দৃষ্টি,—জীবনের অন্তর্নিহিত রহস্য-সত্ত্বের আনন্দ-সন্ধিস্থ এই শিল্পচেতনার বামাচারী সাধনারও সিদ্ধ-ফলশ্রুতির অসংশয়িত সংকেত রয়েছে। কিন্তু নিরবচ্ছিন্ন অভিব্যক্তির ধারা বেয়ে সে প্রতিশ্রুতির সিদ্ধি অনিবার্য হতে পারে নি মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের রচনায়। এখানেই যুগচলিত প্রতিভার যথার্থ অপচয়।

সেই অপচয়ের ইঙ্গিত বুঝি অক্ষুরিত হয়েছিল ‘প্রাগৈতিহাসিক’র মত গল্পেই। সে গল্পের বিষয়ে যেমন বিষমাপ্রাচ্ছন্ন অমাবস্তার স্বাপরোধী অন্ধকার,—তেমনি প্রকরণের মধ্যেও দৃঢ় সংহতির স্বত্রে এক নির্মম নিরেট পাষণ-কাঠিন্যই প্রথর হয়ে উঠেছে। আকারে এবং প্রকারেও একটি শরণীয় জমাট গল্প ‘প্রাগৈতিহাসিক’। কিন্তু কেবল বিষয়ের প্রকৃতি ও আকৃতিগত নির্দোষতাই যুগান্তকারী সৃষ্টির একমাত্র উপকরণ নয়,—

শিল্পীর আত্মনিঃসৃত সত্যাত্মভবের সহজ আনন্দ-পরিবেশনের দাক্ষিণ্যে তার পরম সিদ্ধি। বামাচারী উপকরণ-সজ্জার মোহে এই প্রথম বুদ্ধি মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের গল্পে শিল্পীর ধ্যানভঙ্গ হল।

ভিথু ছিল এক দুর্ধর্ষ ডাকাত,—হত্যা, লুণ্ঠন আর নারী-নির্ধাতনে ছিল যার পাশব পৌকষের তাণ্ডব উল্লাস। একদিন ডাকাতি করতে গিয়ে ডান হাতে চরম আঘাত পেলো ভিথু। পশুর মত কদর্ঘ আক্ষেপে কতদিন কাটাল ঘন জঙ্গলের গাছের ডালে আত্মগোপন করে। তারপর আশ্রয়দাতা বন্ধুর জ্বর সঙ্গে লালসায় প্রমত্ত খেলায় ধরা পড়ে বিভাড়িত হল। ডাকাতি করবার উপায় আর নেই,—সেই আঘাতে ডান হাতটা পঙ্গু হয়ে গেছে। পথের পাশে আর পাঁচজন ভিখারীর সঙ্গে বসে ভিথু এখন ভিক্ষা করে। পাঁচীকে দেখে লোভ হয় ভিথুর; যুবতী মেয়ে, কিন্তু পায়ে তার ঘা;—ভিথু ভাবে, ঘা যদি শুকিয়ে যেত, পাঁচীকে নিয়ে নতুন করে ঘর বাঁধত সে। কিন্তু ঘা শুকোতে দিতে পাঁচীর প্রবল আপত্তি,—ঐটুকুই তার রোজগারের একমাত্র পুঁজি; পায়ের কাপড় একটু সরিয়ে ঐ দগ্ধদগে ঘা দেখিয়ে সকলের দয়ার দৃষ্টি আকর্ষণ করে পাঁচী,—সকলের চেয়ে বেশি ভিক্ষা জোটে তার। এ পুঁজি নষ্ট করবে সে কোন্ বিশ্বাসে! তা'বলে মণ্ডকের অভাব হয় না; বসির মিঞা ঘর বাঁধে পাঁচীকে নিয়ে। ঈর্ষায় লালসায় উদ্গাদ হয়ে ওঠে ভিথু। অবশেষে এক গভীর রাতে পাঁচীকে নিয়ে ঝাঁপ-খোলা কুটিরের যখন অঘোরে ঘুমিয়ে ছিল বসির, তার মাথায় বাঁ হাতের লোহার শিক আমূল বিদ্ধ করে দেয় ভিথু; গলা টিপে শেষ নিশ্বাসটুকুর সম্ভাবনাকেও দেখে শুদ্ধ করে। পাঁচী চূপ করে থাকে ভিথুর ভীতি প্রদর্শনে। তারপরে ভিথুরই নির্দেশে বসিরের সারাজীবনের সঞ্চিত গোপন অর্থের পুঁজি,—চুরি করে যার খবর একদিন জোগাড় করে নিয়েছিল পাঁচী,—তা শুছিয়ে নিয়ে বেরিয়ে পড়ে ভিথুর সঙ্গে,—নতুন জীবনের পথে। রাত থাকতে অনেক দূরের পথে এগিয়ে যেতে হবে ক্লম্বা রজনীর ক্ষীণ চাঁদের আলোয়। কিন্তু পাঁচীর খোঁড়া পায়ে ব্যথা লাগে। কেবল বাঁ হাতের জোরেই তাকে শুল্লে তুলে নেয় ভিথু,—ক্রত পায়ে চলতে থাকে এগিয়ে। সেই যাত্রাপথের দিকে তাকিয়ে শিল্পী বলেন,—

“ভিথুর গলা জড়াইয়া ধরিয়া পাঁচী তাহার পিঠের উপর ঝুলিয়া রহিল। তাহার দেহের ভায়ে সামনে বু কিয়া ভিথু জোরে জোরে পথ চলিতে লাগিল। পথের দুদিকে ধানের ক্ষেত আবহা আলোয় নিঃসাড়ে পড়িয়া আছে। দূরে গ্রামে গাছপালার পিছন হইতে নব্বীর চাঁদ আকাশে উঠিয়া আসিয়াছে। ঈশ্বরের পৃথিবীতে শান্ত স্তব্ধতা।

হয়ত ঐ চাঁদ আর এই পৃথিবীর ইতিহাস আছে। কিন্তু যে ধারাবাহিক অন্ধকার

মাতৃগর্ভ হইতে সংগ্রহ করিয়া দেহের অভ্যন্তরে লুকাইয়া ভিখু ও পাঁচী পৃথিবীতে আসিয়াছিল এবং যে অন্ধকার তাহারা সন্তানের মাংসল আবেষ্টনীর মধ্যে গোপন রাখিয়া যাইবে তাহা প্রাগৈতিহাসিক, পৃথিবীর আলো পর্যন্ত তাহার নাগাল পায় নাই, কোনোদিন পাইবেও না।”

নীরঞ্জন অন্ধকার চিত্রণের এই অবিচল-কঠিন নির্লিপ্তিকেই মানিক বন্দ্যোপাধ্যায় বিজ্ঞানের শক্তি বলে চিহ্নিত করতে চেয়েছিলেন কি না, জানা নেই। কিন্তু এই দুঃসাহসী অসাধ্য-সাধনে বামাচারী কাপালিকের মতই নিচ্ছিন্ন সাফল্য লাভ করেছেন তিনি। আগে বলেছি, ‘প্রাগৈতিহাসিক’ জমাট-কঠিন নিটোল-সম্পূর্ণ এক ছোটগল্প। তাহলেও শিল্পীর সমাপ্তিক উপলব্ধির প্রতি লক্ষ্য করে ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের সিদ্ধান্তের কথা পুনরায় স্মরণ করতে হয়,—“জীবনের বিকৃতিগুলি যদি জীবনের সমগ্র রূপ-পরিবর্তনের পক্ষে যথেষ্ট প্রভাবশালী না হয়, তবে তাহাদিগকে মনের গোপন অবচেতন স্তর হইতে টানিয়া বাহির করার মজুরী পোষায় না।”^{১৪} এই একই প্রসঙ্গে বাংলা সাহিত্যের অনন্তমনা বামাচারী কবি মোহিতলালের অমুভবের কথাও মনে পড়ে; মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের রচনা প্রসঙ্গে একদা তিনি লিখেছিলেন,—“প্রথম দিকের গল্পগুলিতে কাব্যকল্পনা ও মনস্তত্ত্বের যে সমন্বয় এবং নারী-চরিত্র-বিশ্লেষণে যে অপূর্ব ভঙ্গির পরিচয় পাইয়াছিলাম, লেখকের বয়সের তুলনায় তাহা বিস্ময়কর বটে। কিন্তু পরে সৃষ্টি-কল্পনাকে বিদায় দিয়া তিনি সেই দৃষ্টি হারাইয়াছেন—চিন্ময় বাস্তবের পরিবর্তে জড়বাস্তবের উপাসনা তাঁহাকে পাইয়া বসিয়াছে।”^{১৫}

এই উপলক্ষ্যে ‘সরীসৃপ’ গল্পটির কথা স্মরণ করা যেতে পারে। ‘প্রাগৈতিহাসিক’ যেমন অমার্জিত জীবনের গহ্বর-লীন তমসাধুকে উদ্গিরণ করেছে, তেমনি ‘সরীসৃপ’-এর মধ্যে আছে শিক্ষিত, মার্জিত রুচিসম্পন্ন গৃহস্থ-ঘরে গৃহিণী ও জননী নারীর অন্ধকার-ভঙ্গনার দৃঢ় কঠিন চিত্র। চারু ছিল প্রচুর বিত্তশালী ঘরের বধু; পাগল স্বামীর ঘরে তার নৈতিক বিভুদ্ধতার তদারক করবার জন্তে বয়ঃসন্ধিলগ্ন কিশোর বনমালীকে কৌশলে নিয়োগ করেছিলেন চারুর স্বস্তর। সেই ঘনিষ্ঠ সান্নিধ্যচারণ বনমালীর মনে যৌন আক্কেপ জাগিয়ে তুলেছিল,—চারু তাকে নিয়ে খেলা করত, ধরা দিত না কখনো। ভাগ্যচক্রে—স্বামি-স্বস্তরের মৃত্যুর পর সর্বস্ব হারিয়ে এই বনমালীর আশ্রিত হয়েছিল চারু, তার মানস ক্ষমতাবিশিষ্ট ছেলেকে নিয়ে। চারুর সজ্ঞাবিধবা ছোট বোন পরীও সেই আশ্রয়ে এসে ধরা দেয় শিশুপুত্রসহ

১৪। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—‘বঙ্গসাহিত্যে উপন্যাসের ধারা’ (৪র্থ সং.)।

১৫। মোহিতলাল বসুধাকর—‘বর্তমান বাংলা সাহিত্য’—‘সাহিত্য বিভান’।

ছেলের ভবিষ্যৎ নিয়ে দুই বোনে অদ্ভুত প্রতিযোগিতার মানসিক লুকোচুরি খেলা চলে। পরী শেষ পর্যন্ত যৌবনোচ্ছ্বসিত শরীরের বিনিময়েও বনমালীকে ধরে রাখতে চায়, চারু তারকেস্বর থেকে কলেরা রোগের বীজাণুমণ্ডিত প্রসাদ এনে খেতে দেয় পরীকে ;—কিন্তু কলেরায় মরতে হয় চারুকেই। চারুর অন্তর্ধান পড়ে নিজে—যৌবন-ক্ষুধার আক্ষেপকে আবার নতুন করে নিজের মধ্যে আবিষ্কার করে বনমালী ; পরী ততদিনে নিঃশেষ হয়ে গেছে তার কাছে আগাগোড়া পড়ে-শেষকরা পুরাতন পুঁথির মত। শেষ পর্যন্ত বোকা মানসরোগী চারুর ছেলেকে ভুলিয়ে নিরুদ্দেশ মৃত্যুর পথে ঠেলে দেয় পরী, আর পরীকে নীচের আশ্রিতাদের মহলে নির্বাসিত করে বনমালী। কিন্তু পরিণামে সকল মানব-বৃত্তির সম্ভাবনাকে ছাড়িয়ে প্রবৃত্তির নির্মায়িক নির্লিপ্তিই একমাত্র হয়ে ওঠে বনমালীর মধ্যে। সেই চরম অভিব্যক্তির লগ্নে, শিল্পী বলেন,—

“ঠিক সেই সময় মাথার উপর দিয়া একটা এরোপ্লেন উড়িয়া বাইতেছিল। দেখিতে দেখিতে সেটা সুন্দরবনের উপরে পৌঁছিয়া গেল। মানুষের সদ্য ত্যাগ করিয়া বনের গুহারা যেখানে আশ্রয় লইয়াছে।”

মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের অননুকারণীয় অতুল্য রূপ-কৃতির আর এক উপাদান সাস্থ্যেতিকতা। এই সংকেতশৈলীই মানব-জীবন-চেতনা সম্পর্কে শিল্পীর অহুতবের এক আশ্চর্য বিগাঢ় ব্যঞ্জনা অহুরণিত করেছে শেষের ঐ একটি মন্তব্যে। জীবনের সত্যকে,—অন্ধকার হলেও এক অবিচল সত্যাহুতবকে আয়ত্ত করা চলে এ গল্পে। সেই সঙ্গে মনস্তত্ত্ব ও নারী-চরিত্র বিশ্লেষণের তীক্ষ্ণ-চকিত জীবন্ত দৃষ্টি,—সব কিছু মিলে এক দৃঢ়-কঠিন শক্তি-প্রাচুর্যের বিষ্ময়কর মহিমা দীপ্ত হয়ে আছে গল্পে। ‘প্রাগৈতিহাসিক’-এও সেই একই শক্তি-প্রাচুর্যের চমৎকারী বিভা ! কিন্তু মনে হয়, অন্ধকার নিরুদ্দেশেই যেন অপরিমেয় শক্তির একতাল প্রাচুর্যকে নিক্ষেপ করেছেন শিল্পী। বামাচারী-জীবনসাধনার উগ্র নেশাকর উপকরণ চোখ ধাঁধিয়েছে এখানে এক যুগান্তকারী সম্ভাবনাময় শিল্পীর চেতনাতেও। ‘চিন্ময় বাস্তবের’ পরিবর্তে জড় বাস্তবের লক্ষ্যভ্রষ্ট উপাসনা আশ্চর্য শক্তির দীপ্তি নিয়ে প্রকাশ পেয়েছে, এই অর্থেই বলছিলাম অমেয় শক্তির অকল্পনীয় পরিণতির এক অক্ষুট সংকেত বহুবন্দিত ‘প্রাগৈতিহাসিক’ গল্পের অভ্যন্তরেই যেন বিলম্ব হয়েছিল। তাই দেখি, অথও জীবনধ্যানের চেয়ে বামাচারী উপকরণ আহরণের অনিবার্য লুপ্ততা মাঝে মাঝেই শিল্পিনকে আকর্ষণ করেছে। ফলে মনস্তত্ত্ব ও নারী-চরিত্র বিশ্লেষণের দ্রুত ক্ষমতা রূপ নিবদ্ধ যৌন-সম্পর্ক বর্ণনার স্থল বালুচরে ক্ষণে ক্ষণে আটকে পড়েছে। সেই ভুল পথেও

কিন্তু প্রতিভার দীপ্তি চমকপ্রদ হয়েছে অনেক স্থলেই। ‘মহাকালের জটার জট’ এমনি একটি গল্প। তাহলেও পথভোলার দুর্বলতা থেকে কোনো শক্তিরই বুঝি রেহাই নেই,—যত বড়ই হোক সে প্রতিভা। তাই ‘মহাকালের জটার জট’-এর মত একটি কঠিন অথগাকৃতি নিটোল ছোটগল্পের প্রসঙ্গেও ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের ভাষায় বলতে হয় :—“আমাদের প্রাত্যহিক অভিজ্ঞতায় দুই পাশাপাশি বাড়ির লোকেরা একে অপরের প্রতি যে বেশি পক্ষপাত বা টান আকর্ষণের যে তারতম্য দেখাইয়া থাকে, লেখক সেই আকর্ষণ প্রীতি-বৈষম্যের একটা যৌনতাত্ত্বিক ব্যাখ্যা দিবার চেষ্টা করিয়াছেন। ব্যাপারটির বৈজ্ঞানিকতা অপেক্ষা ইহার হাস্যকর অসংগতির দিকটাই বেশি ফুটিয়াছে।”^{১৬} তাহলেও আগেই বলেছি, নিছক গল্প হিসেবে ‘মহাকালের জটার জট’ একটি রূপ-সিদ্ধ সার্থক রচনা। কিন্তু একই আত্মবিশ্বত পথে পুনঃপুনঃ বিচরণের অবচেতন গতাহুগতিক অভ্যস্ততার পাষণ-শরীরে বারবার আঘাত করে প্রতিভার ধারও বুঝি ক্ষয়ে আসে : এমন অবস্থায় অসুস্থ, একবেয়ে নগ্নতা-চিত্রণের আকাজক্ষাও মাঝে মাঝে অনিবার্য হয়ে ওঠাই স্বাভাবিক। মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের ক্ষেত্রেও সে দুর্ঘটনা সর্বদা অতিক্রম করা সম্ভব হয় নি, এ সত্য অনস্বীকার্য। বিশেষ করে উপত্যাসের বৃহৎ বিস্তারের মধ্যেই অসুস্থ একটানা যৌনচিত্রণের গতাহুগতিকতা অবসাদ-ক্লিষ্ট হয়েছে। অথচ সার্থক উপত্যাস রচনার প্রতিশ্রুতি সকালে বুঝি একমাত্র মানিক-প্রতিভারই ছিল। তাহলেও এমন কি, প্রতিভায় দুর্লভ দীপ্তিচিহ্নিত ‘চতুষ্কোণ’-এর মত রচনার প্রসঙ্গেও বুদ্ধদেব বহুর মন্তব্য স্বাভাবিকভাবে মনে আসে,—“মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের পরাগত অনেক উপত্যাসই যৌন মনস্তত্ত্বের ছোট ছোট পাঠ্যপুস্তক, অথবা উন্মাদরোগীদের সম্পর্কে চিকিৎসকের সংরক্ষিত রোগবিবরণীর মত মনে হয়।”^{১৭} এই মন্তব্যের গভীরতর তাৎপর্য রয়েছে। হৃষ্টির লগ্নে প্রজাপতির মতই শিল্পী নিঃসঙ্গ একক অদ্বিতীয়; প্রজাপতির মতই নিছক আত্মশক্তির সহযোগে মহাশূন্তের মধ্যে তাঁকে পথ কেটে চলতে হয়,—শূন্ততার মধ্যে গড়ে তুলতে হয় নূতন হৃষ্টির ইমারত। সেটুকু শিল্পীর আত্মার আলো দিয়ে গড়া। সন্দেহ নেই, বাইরের জ্ঞান-বিজ্ঞান, দর্শন-রাজনীতি, এমন কি পূর্বসূরীদের রচিত শিল্প-লোকের জ্ঞান আত্মার সম্পদকে সমৃদ্ধ করে। কিন্তু সার্থক হৃষ্টির পক্ষে শিল্পীর আত্মস্থতা এক অপরিহার্য পূর্বাবস্থা। বহির্জগতের সকল উপকরণ তাঁর আত্মিক

১৬। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়-‘বঙ্গসাহিত্যে উপত্যাসের ধারা’ (৪র্থ সং.)।

১৭। উদ্ধৃতি :—B. Bose—‘An Acre of Green Grass’ (অনুবাদ বর্তমান লেখকের)।

উপলব্ধির জারকরসে জারিত হয়ে আত্মহু হয়ে উঠলে তবেই তা সার্থক সৃষ্টির উপকরণ হতে পারে। মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের শিল্পি-আত্মার গহনে বামাচারী প্রকৃতির এক অ-ভূতপূর্ব জীবন-জিজ্ঞাসা, এক ভয়ানক কঠিন সত্যাক্ষেপণের মৌলিক প্রবণতা লক্ষ্য করা গিয়েছিল। ‘অতশীমামী’, ‘নেকী’, ‘ব্যথার পূজা’, ‘সরীসৃপ’ প্রভৃতি আরো অনেক গল্পে সেই অদ্বিতীয় প্রবণতারই বিনয়কর অভিব্যক্তি। কিন্তু আগেই বলেছি, বাম-সাধকের জীবন-সত্য-সন্ধিসংসার অগ্নিদাহকে তিলে তিলে ভ্রমিত আচ্ছন্ন করে এনেছিল বহিরঙ্গ উপকরণের মাদকতা। সে কেবল অস্থস্থ জীবন-চিত্রণের তথ্যসম্ভারেই ভারাক্রান্ত নয়, সেই সঙ্গে বৃদ্ধ হয়েহে শিল্পীর জ্ঞান-বুদ্ধি-সমাহত তত্ত্বের পুঞ্জিত সঞ্চয়। গল্প-উপস্থাসের শরীরে যৌনমনস্তত্ত্ব, এবং নারী-প্রকৃতি-চিত্রণের অপরিহার্য উপকরণ বিজ্ঞাসেও ভ্রমিত-দীপ্তি শিল্পি-ভাবনার অন্তর্দৃষ্টি ঋষেভীয় তত্ত্বাহসরণের জ্যামিতিক রেখা অহুসরণ করে চলেছে। তাতে চরিত্রের ব্যক্তিক সজীবতা ও স্বাতন্ত্র্যের প্রাণোচ্ছলতা আচ্ছন্ন হয়ে পড়ে অনেক সময়েই ব্যক্তিরিত্র তত্ত্বের projection হয়ে পড়েছে। মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের সকল রচনাতেই প্রতিভার সমান উজ্জলতা রক্ষিত হতে পারে নি। কিন্তু তাঁর শক্তির প্রাচুর্য-চিহ্নিত ‘মহাকালের জটায় জট’ গল্পের চরিত্রায়ন ও প্লট সম্পর্কেও একই কথা বলতে হয়।

নিয়ত প্রাণনের প্রতিশ্রুতি-সম্বন্ধ সজীব শিল্পি-আত্মা এই বহির্ভারে স্বভাবতই আড়ষ্ট হয়ে পড়ে; বস্তু এবং তথ্য-তত্ত্বের ভার থেকে সত্যের জগতে সে মুক্তি কামনা করে। মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ও তাই করেছিলেন। কিন্তু সেও আসলে বৈজ্ঞানিক তত্ত্ব আর যৌনতত্ত্বের জগৎ থেকে বিশেষ রাজনৈতিক মতবাদের নিকট ক্রান্ত শিল্পি-মানসের আত্মদান। মতবাদ-বিশেষের দোষগুণের বিচার সাহিত্য-সন্ধিসংসার নয়। কিন্তু সাহিত্যের নির্মাণশালা মতবাদের লৌহবাসরে নয়, আত্ম-উপলব্ধির নন্দনলোকে; তথ্য এবং তত্ত্বের বোঝাকে শিল্প-মন্দিরের বহিঃপ্রাঙ্গণে ফেলে কেবল সত্যাহুত্বের সঞ্চয় নিয়ে সৃষ্টির আনন্দ-লোকে শিল্পীর প্রবেশাধিকার। প্রতিভার স্বধর্মবশে কাপালিকের যে আশান-সাধনায় মানিক স্বেচ্ছাবৃত্ত হয়েছিলেন, চারপাশের বাধা-বিরুদ্ধতা,—শিল্পীর ব্যক্তি-জীবনের হতাশা, অসাফল্য এবং ক্রুর বঞ্চনালাভের কথাও এই প্রসঙ্গে অবিস্মরণীয়,—তার উজ্জান ঠেলে বহুদূর এগিয়ে যাবার উপায় বুঝি অতবড় প্রতিভারও ছিল না। ফলে মুক্তির আকাঙ্ক্ষায় নূতন যে গণ্ডে ব্যক্তি-শিল্পী পাড়ি দিলেন, তাঁর সৃজনশীল আত্মার বন্ধন তাতে ফুটল না। তাই, ‘আজকাল পরণুর গল্পের’ মত প্রখ্যাত রচনাতেও জীবন অহুপস্থিত,—স্থ

আশাবাদের বলিষ্ঠ অভিব্যক্তির আকাজ্জক্য প্রট্ এবং চরিত্রগুচ্ছ এক বিশেষ মতবাদের জ্যামিতিক প্রতিপাত্তের projection হিশেবেই যেন যান্ত্রিক পরিণামের পথে এগিয়ে যায়।

ফলকথা, শক্তিপ্রাচুর্যভূষিত কল্লোলঘূর্ণের মাটিতেও যে অলৌকিক আগুনের প্রতিশ্রুতি নিয়ে এসেছিলেন এই ছন্নছাড়া শিল্পি-প্রাণ,—তাতে আলো আর তাপ যত দিয়েছেন,—উষ্ণতার মত নিজে ছাই হয়ে পুড়ে গেছেন তার চেয়ে অনেক বেশি। আমাদের কথাসাহিত্যে মানিক বন্দ্যোপাধ্যায় নতুন আগুনের এক মন্ত মশাল; বৃষ্টি দেশকালের প্রতিকূলতার ফলেই সে মশাল আকাশে উর্ধ্বশিখা মেলে জলবার সাধনায় অনেকখানি ধোঁয়া আর ছাই হয়ে নিঃশেষিত হয়ে গেল। এই মহৎ বিনষ্ট ইতিহাসের পরম জিজ্ঞাসার উপকরণ, একদিন তার উত্তর নিজের প্রয়োজনেই খুঁজে পেতে হবে দেশকে—দেশের সাহিত্যকে।

সৃষ্টির প্রয়াস মানিকের কেবল নেশা ছিল না, প্রায় একমাত্র পেশাও ছিল। প্রথম জীবনে একবার ‘বঙ্গশ্রী’র সম্পাদনা-দপ্তরে স্বল্প আয়ের ক্ষণস্থায়ী চাকরি, আর দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধের প্রসঙ্গে সামান্য জীবিকার্জনের চেষ্টা ছাড়া নিতান্ত আধিভৌতিক প্রয়োজনেও কলমের ওপরেই ছিল তাঁর একমাত্র আশ্রয়। তাই প্রাণের দাবিতে যত, পেটের দায়ে হয়ত তার চেয়েও বেশি লেখনীচালনা করে গেছেন মানিক। ফলে সৃষ্টির পঞ্জী তাঁর অজস্রতার প্রাচুর্যে ভরপুর। গল্পসংকলন গ্রন্থগুলির মধ্যে আছে—‘অতসীমামী’ (১৯৩৫), ‘প্রাগৈতিহাসিক’ (১৯৩৭), ‘মিহি ও মোটা কাহিনী’ (১৯৩৮), ‘সরীসৃপ’ (১৯৩৯), ‘বোঁ’ (১৯৪০?), ‘সমুদ্রের স্বাদ’ (১৯৪০), ‘ভেজাল’ (১৯৪৪), ‘আজকাল পরশুর গল্প’ (১৯৪৬), ‘পরিস্থিতি’ (১৯৪৬), ‘হলুদপোড়া’ (১৯৪৭), ‘খতিয়ান’ (১৯৪৭), ‘ছোটবড়’ (?), ‘ছোটবকুলপুরের যাত্রী’ (১৯৪৯), ‘কেরিওয়ালা’ (১৯৫০), ‘লাজুকলতা’ (১৯৫৪) প্রভৃতি। তাছাড়া ‘শ্রেষ্ঠ গল্প’ ও ‘স্বনির্বাচিত গল্প’-সংকলনে গ্রন্থাকারে পূর্বসংকলিত গল্পগুলির কিছু কিছু পুনর্মুদ্রিত হয়েছে।

পঞ্চদশ অধ্যায়

বাংলা গল্পের দ্বিতীয় পর্ব (৩)

কল্লোল বনাম কল্লোলেতর

একহাতে তালি বাজে না,—এক পায়ে চলা যায় না। কল্লোল-যুগে সাহিত্যের রথ যে-হুটি চাকার ওপরে ভর করে এগিয়েছিল তার একটি পদ গঠিত হয়েছিল ‘কল্লোল’-‘কালিকলম’-‘প্রগতি’-‘উত্তরা’র নির্মাণ-শালায়, অর্থাৎ ঐদব পত্র-পত্রিকায় গড়ে ওঠা শিল্পি-চেতনার গহনে। অন্য পদে ছিল ‘শনিবারের চিঠি’ আর ‘বঙ্গশ্রী’ প্রভৃতি পত্রিকার ভূমিকা। এ-কথা আগেও বলেছি। কল্লোল-গোষ্ঠীর শিল্প-প্রকৃতির যে হিশাব-নিকাশ এ-পর্যন্ত গ্রহণ করা গেছে,—তাতে প্রথম চলার অতি-উল্লাস ক্ষণেক্ষণেই মাত্রাকে যে অতিক্রম করেছিল তার পরিচয় স্পষ্ট। সেকালের তরুণ শিল্পী আজ যাঁরা স্থিতিধী হয়েছেন, তাঁদের কণ্ঠেও এই ঐতিহাসিক স্বীকৃতি অধুনা প্রায় অকুণ্ঠিত। কিন্তু প্রত্যেক সংঘটনেরই নাকি সমশক্তি-সম্পন্ন বিপরীত প্রতি-ঘটনা রয়েছে,—বিজ্ঞানের পরিভাষায় ‘Every action has its equal and opposite re-action’; আর তাতেই নাকি বিশ্ব-নিয়মের ভারসাম্য রক্ষিত হয়ে থাকে। কল্লোল-যুগে সেই ‘প্রতিঘটনা’,—তথা রথযাত্রার সেই দ্বিতীয় চক্রপদের ভূমিকা মুখ্যত ‘শনিবারের চিঠি’র। ‘বঙ্গশ্রী’ পত্রিকাষ ঝড়ের আঁধা কেটে গিয়ে অনেকটা পরিচ্ছন্ন আকাশের তলায় ছপক্ষের যুগ্মধানের অনেকটাই আবার একত্র মিলিত হয়েছিলেন নবযুগ-জীবন অনুধ্যানের প্রশান্ততর সাধনায়। কেবল তারাশঙ্কর, বিভূতি বন্দ্যোপাধ্যায়, মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়েরাই নন,—‘বঙ্গশ্রী’র কালে শৈলজানন্দ প্রেমেন্দ্র, এমনকি যুবনাথ প্রভৃতিরও এসে মিলেছিলেন,—সম্পাদক সজনীকান্ত একথা পরিতৃপ্তি সহকারে স্বরণ করেছেন।’ এদিক থেকে ‘শনিবারের চিঠি’ চিরকালেই যুগ্মস্ত,—সাহিত্যের সত্যকে যোদ্ধার মূর্তিতে ভজনা করাহেই তার অটুট-বিশ্বাস। কিন্তু ‘বঙ্গশ্রী’র আসন সুন্দর ধ্যানীর—অসত্যকে আঘাত কর নয়,—সত্যকে জয়দান করার সাধনাই ছিল তার মুখ্য ব্রত। কালের দিক থেকেও ‘বঙ্গশ্রী’ পরাগত,—অর্থাৎ ঝড়ের শেষে ‘নবাস্থুর ইক্ষুবনে’ স্নিগ্ধ বৃষ্টি ধারা যখন বরতে শুরু করেছে, সেই ক্রকুটিমুক্ত প্রচ্ছায়তলে তার আবির্ভাব। ‘কল্লোল’ প্রথম

প্রকাশিত হয়েছিল ১৩৩০ বাংলা সালে, ‘কালিকলম’ ১৩৩৩, আর ‘প্রগতি’র স্বল্পস্থায়ী জীবনের শুরু ১৩৩৪ বঙ্গাব্দে। অন্তর্যক্ষে নিছক উদ্দেশ্যহীন কণ্ঠস্বরবৃত্তি চরিতার্থ করবার আমোদ-কামনা নিয়ে সাপ্তাহিক ‘শনিবারের চিঠি’ জন্মলাভ করে ১৩৩১ বাংলা সালের ১০ই শ্রাবণ, ঐ বছরেই ৯ই ফাল্গুনের পরে সাপ্তাহিক শনিবারের চিঠির নিয়মিত অভিব্যক্তি বন্ধ হয়ে যায়। মাসিক আকারে তার পুনঃ প্রকাশ ১৩৩৪ বাংলার ভাদ্র সংখ্যা থেকে। এবারেই প্রথম সজনীকান্ত দাস হলেন তার মুখ্য হোতা;—আর সুপরিকল্পিত নীতি-নিয়মের অহুসরণে অগ্রসর হল সাহিত্যিক যুদ্ধ-প্রয়াস। ঐ ১৩৩৪ সালেই সাহিত্য-নীতির বিতর্কে বাংলার আকাশ-বাতাস ঝটিকাস্কন্ধ হয়ে ওঠে,—স্বয়ং রবীন্দ্রনাথও তার সঙ্গে যুক্ত হয়ে পড়েন। কবির উদ্দেশ্যে প্রথম আহ্বানবাণী অবশ্য উচ্চারিত হয়েছিল সজনীকান্তের কণ্ঠ থেকেই। ১৩৩৩ বাংলা সালের ফাল্গুন মাসে অনিয়মের রাজ্যে নিয়ম-শাসনের তর্জনী উত্তোলনের আমন্ত্রণ জানিয়ে কবিকে তিনি লিখেছিলেন,—“সম্প্রতি কিছুকাল যাবৎ বাংলা দেশে যে একধরনের লেখা চলছে, আপনি লক্ষ্য করে থাকবেন। প্রধানত কল্লোল ও কালিকলম নামক দুটি কাগজেই এগুলি স্থান পায়। অগ্রান্ত পত্রিকাতেও এ-ধরনের লেখা সংক্রামিত হচ্ছে। এই লেখা দুই আকারে প্রকাশ পায়—কবিতা ও গল্প। কবিতা ও গল্পের যে রীতি আমরা এতাবৎ দেখে আসছিলাম, লেখাগুলি সেই রীতি অহুসরণ করে চলে না।...লেখার বাইরেকার চেহারা যেমন বাঁধ-বাঁধনহারা ভেতরের ভাবও তেমনি উচ্ছিন্ন। যোনিতত্ত্ব, সমাজতত্ত্ব অথবা ঐ ধরনের কিছু নিয়েই এগুলি লিখিত হচ্ছে। যাঁরা লেখেন, তাঁরা continental literature-এর দোহাই পাড়েন। পৃথিবীতে আমরা জ্ঞানী-পুরুষের যে সকল সম্পর্কে সম্মান করে থাকি, এই সব লেখাতে সেইসব সম্পর্ক-বিরুদ্ধ দৃষ্টান্ত স্থাপন করে আমাদের ধারণাকে কুসংস্কার শ্রেণীভুক্ত বলে প্রচার করবার একটা চেষ্টা দেখি। আমরা কতকগুলি বিজ্ঞাপাত্তক কবিতা ও নাটকের সাহায্যে শনিবারের চিঠিতে এর বিবন্ধে লিখেছিলাম।”২

সরাসরি সেই বিরোধের ঘূর্ণাচক্রে আত্মসমর্পণ করতে রবীন্দ্রনাথ রাজি ছিলেন না। তাহলেও ‘সাহিত্যের ধর্ম’ নির্দেশ করে তিনি ১৩৩৪ সালের শ্রাবণ সংখ্যা ‘বিচিত্রা’য় যে প্রবন্ধ প্রকাশ করেন—তাকেই উপলক্ষ্য করে তুর্কণের কোলাহল প্রায় দেশব্যাপী সংগ্রামের আকার ধরেছিল। সে-সব প্রসঙ্গ বর্তমান

উপলক্ষে অপরিহার্য নয়। কেবল লক্ষ্য করা উচিত, কল্লোল-গোষ্ঠীর মধ্যে ‘অনিয়মাবলী উদ্ধামতা’র যে যৌবনোন্মাদ প্রথম প্রকাশের লগ্নে উচ্ছাসভর হয়ে উঠেছিল, তাকে প্রতিরোধ করবার স্বেচ্ছাবৃত দায়িত্ব গ্রহণ করেছিলেন প্রধানত ‘শনিবারের চিঠি’, আর তার সম্পাদক অথবা প্রধান নিয়ামক হিসেবে গোষ্ঠীপতি সঞ্জনীকান্ত দাস। যেমন ‘কল্লোল’-‘কালিকলম’, তেমনি ‘মাসিক শনিবারের চিঠি’রও প্রথমবারের মত জীবনান্ত হয়ে গিয়েছিল ১৩৩৬ সালেই। ১৩৩৮-এ ‘শনিবারের চিঠি’র পুনরুদ্বায় ঘটে না ঘটতেই ‘বঙ্গশ্রী’রও আবির্ভাব ঘটে ঐ বছরের পৌষ মাস থেকে। এই অর্থেই, ঝড়ের শেষে নিম্ন পরিণামের প্রতিশ্রুতি বহন করে এনেছিল ‘বঙ্গশ্রী’,—কল্লোল-প্রতিক্রিয়ার বিক্ষোভ যা-কিছু, এর পরেও ‘শনিবারের চিঠি’তেই তার লাভাশ্রোত উদ্ভারিত হয়েছিল।

এই প্রসঙ্গে প্রচলিত ধারণা রয়েছে,—একপক্ষে নীতি-ঘাতনের প্রয়াস যত অমার্জনীয় হয়েছিল, অপরপক্ষে ততই কঠিন হস্তে ধারণ করেছিলেন শুদ্ধির স্নায় দণ্ড। কিংবা উটো কথাও শোনা যায়,—প্রথম প্রয়াসের মূলে অতি-শায়িতার যে মদিরতা ছিল, কালের হাতের সহজ চিকিৎসাতেই তা অনায়াসে লুপ্ত হয়ে যেতে পারত। ‘শনিবারের চিঠি’র পক্ষে সেই পঙ্কোদ্ধারের উৎসাহ-উন্মাদই পাঠক-কৃতি এবং সাহিত্যিক পরিবেশকে অকারণে কর্দমাক্ত করে তোলে। ইতিহাসের নিরাসক্ত দৃষ্টিতে সেদিনের ঘটনাকে আজ যদি প্রত্যক্ষ করা সম্ভব হয়, তাহলে দেখা যাবে, এই বিপরীত-সাধনাও আসলে ছিল যুগ-স্বভাবেরই এক অনিবার্য অভিব্যক্তি। অর্থাৎ, কল্লোলদলের অতিচারে যেমন, ‘শনিবারের চিঠি’র অত্যাশাহী প্রতিরোধেও তেমনি এক ক্রান্তিলব্ধের যৌবন-স্বভাবই জীবনের দুই পরস্পর-বিপরীত কোটি থেকে স্বত-উৎসারিত হয়েছিল। পরিণত-মানস সঞ্জনীকান্তের ভাষাতেই সেই যৌবনোন্মাদের পরিচয় গ্রহণ করা যেতে পারে,—“তরুণ হুমান জননী অঞ্জনার মেহকোড় ছাড়িয়া নিদারুণ ক্ষুধার বশে পাকা ফল ভ্রমে রক্তবর্ণ সূর্যকে ক্রায়ন্ত করিবার জন্ত মহাশূন্তে লক্ষ প্রদান করিয়াছিল। ভ্রম তাহার তরুণ্যের; বস্তু ও মানুষের যথার্থ মূল্যবোধ এই অবস্থায় থাকে না—ছোটকে বড় মনে হয়। বড়কে ছোট। উভয় পক্ষেই এই ভুল ঘটিয়াছিল।”^{১০}

এখানেই শেষ নয়,—এমন কি উজ্জ্বল বিরোধিতার ঝঙ্কার মুখর দিনেও ‘শনিবারের চিঠি’র পৃষ্ঠাতেই এই সত্যের সহজ স্বীকৃতি প্রকাশিত হয়েছিল। ১৩৩৮ সালের চৈত্র সংখ্যায় ‘সংবাদ সাহিত্য’-তে লেখা হয়েছিল—

“সাহিত্যের নামে কিছুকাল বাবু বাহা শুরু হইয়াছে তাকে সাহিত্য বলিয়া গণ্য না করিলেই চলিত কিংবা ঠাট্টা তামাসা করিয়া উড়াইয়া দিলেই যথেষ্ট হইত— শনিবারের চিঠি প্রথম প্রচারের উদ্দেশ্য ছিল তাহাই। কেবল সাহিত্যে নয়, আধুনিক সমাজে বাহা কিছু মেকি ও মিথ্যা বলিয়া মনে হইয়াছে তাহাই লইয়া রক্ত করা তাহার অভিপ্রায় ছিল এবং এই রকমের আন্দোদে নিজেদের খোশখোশাল চরিতার্থ করিবার সুযোগ আমরা প্রথমে লইয়াছিলাম। কিন্তু সহসা সেই সময় সাহিত্যের আদর্শ লইয়া একটা বিতর্ক আরম্ভ হয়...”

তাহলেও ‘শনিবারের চিঠি’ স্পষ্টই অস্বভাব করছিল,—“যে যুগে বাহা অনিবার্য তাহা ঘটবেই—যে সকল কারণে সমাজ ও সাহিত্যে এই অধঃপতন ঘটয়াছে তাহার নিরাকরণ কোনো পত্রিকার সাধ্যায়ত্ত নয়। এজন্য শনিবারের চিঠি কোনো সংস্কার-কর্মে ব্রতী হয় নাই।” তাহলেও, ‘মিথ্যানীতির প্রচার’ ঘটতে থাকলে “তাহার প্রতিবাদ—কোনো নীতির পক্ষ হইতে নয়—স্বভাবের নিয়মেই অপরিহার্য। শনিবারের চিঠি সেই স্বভাব-ধর্মেরই অভিব্যক্তি।”

কল্লোল-বনাম-কল্লোলের সংগ্রামের তাৎকালিক ইতিহাসের সার্থক সাহিত্যিক ফলশ্রুতি সন্ধান করতে হবে এই স্বভাব-নিয়ম-ধর্মের পটভূমিতেই। সেদিক থেকে কল্লোল-বিরোধী এই শিল্পীগোষ্ঠীর হাতে বাংলা গল্প-সাহিত্যের নগদ লাভ হান্স ও ব্যঙ্গরসাত্মক রচনা-শৈলীর নবতর অভ্যুদয়। বস্তুত ‘সাপ্তাহিক শনিবারের চিঠি’র জন্ম-ইতিহাস এই নূতন স্বজন-প্রেরণারই মূলে। মুখ্য পত্রিকল্পনাকারী অশোক চট্টোপাধ্যায়,—সেকালের শ্রেষ্ঠ বাংলা-ইংরেজি-হিন্দী সাহিত্য-পত্রিকাভ্রমী ‘প্রবাসী’-‘মডার্ন রিভিউ’-দাসী’র স্বত্বাধিকারী ও ইতিহাস-বিশ্রুত সম্পাদক রামানন্দ চট্টোপাধ্যায়ের পুত্র। তখনই তিনি পিতার পত্রিকা-প্রতিষ্ঠানের নিয়ামক-মণ্ডলীর এক শ্রেষ্ঠ স্তম্ভ। তা সত্ত্বেও অশোক, যোগানন্দ দাস, হেমন্ত চট্টোপাধ্যায় ও স্বধীরকুমার চৌধুরী এক সন্ধ্যায় হেতুয়ার চানচুর চিবোতে চিবোতে ‘চিঠি’র পরিকল্পনা করেছিলেন নিজেদের অন্তরচাঞ্চল্যকে মুক্তি দেবার রাহন হিশেবে। কারণ ‘প্রবাসী’র গুরুগম্ভীর প্রগাঢ়তার মধ্যে লঘুচালের কণ্ঠস্বরবৃত্তির চরিতার্থতা সাধন অসম্ভব ছিল।

সজনীকান্তও যে এই দলে ভিড়ে গিয়েছিলেন, সে ঐ মৌলিক কণ্ঠস্বরবৃত্তির দুর্নিরোধ্য প্রেরণাবশেই। জীবনের অসংগতি এবং মিথ্যাচারের বিরুদ্ধে নিত্যন্ত লঘুগতি হান্স-পরিহাস ব্যঙ্গবিজ্ঞপ নিজেই দিন কাটছিল ‘শনিবারের চিঠি’র, কেটেও যেত তেমনি। অর্থাৎ, তার ‘সাপ্তাহিক দশা’বিশৃঙ্খলিত পরে লঘু চালের হাক মেজাজের হাওয়ার বহুদের মত এক আখ ঝলক ভেসে ইমত উঠত—আবার মিলিয়ে যেতেও:

বিলম্ব হত-না। কিন্তু এই খামখেয়ালী লঘু চালের হাক্কা মেথকে উদ্দেশ্যের পাষণ-কাঠিন্বে জমাট করে কুঠার গড়লেন সজনীকান্ত। বস্তুত তাঁর আন্তরিক প্রেরণার উৎসাহেই সম্রতী হাস্যরসিক শিল্পী-কূল ‘শনিবারের চিঠি’র আফ্রানে সাড়া দিয়েছিলেন। ঐ কেন্দ্রীয় শক্তি-সংহতির অভাবে বিষমুদ্রায় হাসির মজলিশ বাংলা সাহিত্যের পৃষ্ঠায় নানাভাগে বিচ্ছিন্ন হয়ে থাকত। অতএব ‘শনিবারের চিঠি’র মধ্যে কল্লোলযুগের প্রতিঘটনার গাল্পিক স্বভাবকে প্রথমে সন্ধান করতে হবে সজনীকান্তের শিল্পপ্রকৃতির মধ্যে।

১। হাসির গলে ‘শনিবারের চিঠি’র দল

সজনীকান্ত দাস

ব্যক্তিক প্রবণতায় স্বতন্ত্র হলেও অহুভূতি, অভিজ্ঞতা ও নিরুপায় জীবনযন্ত্রণাবোধে সজনীকান্ত দাসও (১৯০০—১৯৬২) ছিলেন আসলে ‘কল্লোল’-যুগেরই প্রতিনিধি শিল্পী;—অর্থাৎ এক বিষম অস্থির ক্রান্তিলগ্নের অভিঘাতে পীড়িত-চেতন। তাঁর ‘অজয়’ উপন্যাসকে অচিন্ত্যকুমার কল্লোল-শিল্পীদের অনতিদূর সগোত্র বলে দাবি করেছেন।^৪ নিছক যৌন-ভাবনার দিক থেকেও এই অহুভব যে সম্পূর্ণ নিরর্থক নয়, সজনীকান্তের আত্ম-উদ্ঘাটনের মধ্যে তার প্রমাণ রয়েছে। স্পষ্ট ভাষাতেই তিনি জানিয়েছেন,—“আদিরস বা ‘লিবিডো’র উত্তাপ বা ভাবনা ছাড়া কোনো শিল্পীর জীবন সম্পূর্ণরূপে হইতে পারে না, সাহিত্য-শিল্পীর জীবন তো নয়ই। ইহার প্রকাশ কোথাও উদ্দাম, কোথাও সংহত; সংহতি যত বেশি, শিল্পীর সাহিত্য-জীবনের প্রভাব ও পরিমাণ তত বেশি। সুতরাং সাহিত্যিকের প্রকাশ বা প্রচ্ছন্ন যৌন-জীবন কদাচ উপেক্ষণীয় নয়।” ফলকথা, নিজের সৃষ্টি-পীড়ার মূল-ভূমিতে যৌন-চেতনার আক্ষেপকে সচেতনভাবেই অহুভব করেছেন শিল্পী, ‘পাশ্চাত্য কবিদের মত যৌনজীবন ও সাহিত্য জীবনকে’ অভিন্নরূপে গ্রথিত করার পদ্ধতিই তিনি অবলম্বন করেছিলেন ‘অজয়’ রচনা করবার সময়ে। কিন্তু শেষ পর্যন্ত “অজয় উপন্যাসের আকার লইয়াছিল, ইতিহাস হইয়া উঠিতে পারে নাই।”^৫ এখানেই সজনীকান্তের ব্যক্তি-প্রকৃতির স্বাতন্ত্র্য;—“যৌবনের বিপুল প্রাণ-ধর্ম সবেও” ‘সত্যের মুখ চাহিয়াও’ আত্মপ্রকাশে তিনি উদ্দাম হতে পারেন নি; নিজের জ্ঞান-বিশ্বাস মত সংহতি ও সংযমের কঠিন নির্মোক্তের

অন্তরালে নিজের সৃজনীশক্তির মূলভূমিতে, সহজ যৌন ভাবনাকে সংবৃত করেছিলেন। তা না-হলে কেবল ‘কটিনেন্‌ট্যাল সাহিত্য’র অধ্যয়ন ও চর্চাতেই নয়, কটিনেন্‌ট্যাল বাস্তব জীবন-অভিজ্ঞতার প্রাচুর্যেও সজনীকান্ত সমকালীন অনেকের চেয়ে কম প্রাণসর ছিলেন না,—মূল্যও তাকে কম দিতে হয় নি। অর্থাৎ, ব্যক্তি-মনের ধাতুপ্রকৃতি ছাড়া আরো প্রায় সব দিক থেকেই ‘কল্লোলে’র কালের মাটির সঙ্গে সজনীকান্তের মানস সাযুজ্য ছিল নিকটবর্তী। গল্প-ভাবনাতেও সেই নৈকট্যের স্পর্শ অহুত হয়ে থাকে।

গল্পসাহিত্যের ক্ষেত্রে পরিহাস-রসিক ব্যঙ্গ-শিল্পী হিণেবেই তাঁর মুখ্য স্মরণীয়তা। তাহলেও সিরিয়াস্ গল্পও বেশ কিছু লিখেছিলেন সজনীকান্ত,—‘আকাশ-বাসর’ নামে একটি সিরিয়াস্ গল্পের সংকলন গ্রন্থও তাঁর প্রকাশিত হয়েছিল। ‘কল্লোলে’র মাটিতে নরনারীর প্রণয়-সম্পর্কের গভীরে যে অভিনব বৈচিত্র্য আর রহস্য-জটিলতার অস্তব মৈদিন অঙ্কুরিত হচ্ছিল, তাঁর প্রতি শিল্প-মনের সহৃদয় অবধানের পরিচয়ই আভাসিত হয়েছে ঐ সব অনেক গল্পে। ‘গল্প’ নামে জীবনের একেবারে প্রথম-লেখা গল্পতেও সেই স্পর্শকাতর মনোভঙ্গির অভিব্যক্তি লক্ষ্য করি : এক ভাড়াটে বাড়ি ছেড়ে যাবার পূর্ব-রাত্রিতে ঈজিচেয়ারের অলস শয্যায় এলিয়ে পড়ে গল্পের নায়ক ‘স্বপ্নে ও বাস্তবে’ মেশানো জীবনের রহস্য-ছবি আবিষ্কার করেছিল, তাতে বিবাহিত জীবনেও পরতর নায়িকার মিশ্র দৃষ্টির আশ্রয় লাভের লুক্কাতা অক্ষুট বাসনার ব্যঞ্জনার মতই অহুত হয়েছে। ‘আকাশ বাসর’ গল্পে দেখি জীবনের ব্যাকুল আশা আর নিদারুণতর নৈরাশ্যের মধ্যে এক রহস্যজনক ফুলঝুরি খেলা চলেছে। ললিতমোহন শিল্পী,—বিশ্ববিদ্যালয়ের কৃতী ছাত্রও। এ-দুয়ের মধ্যে সাহিত্য-সাধনাই তার আত্মার ব্রত। সেই সৃজন-সার্থকতার পথ ধরেই তার জীবনে অশোকার প্রেমোভিসার। কৃতী ব্যারিস্টার-পুত্রের সঙ্গে নিশ্চত বিবাহ-সম্ভাবনার বলিষ্ঠ আশ্রয় ছেড়ে সাহিত্যের খেলালী স্রষ্টার হাতে জীবন সমর্পণ করেছিল অশোকা। কিন্তু বিয়ের পরে ধীরে ধীরে দেখা গেল, সাহিত্যিক স্বামীর গৌরব-ম্বজা বয়ে অশোকার তৃপ্তি নেই; মা-বাবা-বোনদের আশাহত দুঃখ ও কটাক্ষ তাকে ক্ষুব্ধ করে তোলে। তাদের চোখে জীবনের একমাত্র মূল্য অর্থের মাপকাঠিতে। ললিতমোহনের সৃষ্টি-বাসনার কেন্দ্রভূমি থেকে ধীরে ধীরে অশোকা অপস্থত হয়ে যায়। নিজের ঘর থেকে,—গৃহিণীর হৃদয়-সান্নিধ্য থেকে নিজের শিল্প-সাধনাকে নির্বাসিত করে গোপনে ছাদে উঠে আসে ললিত। মুক্ত আকাশের তলায় রচিত হয় তার নতুন সৃষ্টি-বাসর। পাশের বাড়ির শিল্পীর স্টুডিও চোখে পড়ে; আরো পরে চোখে পড়ে তার স্ত্রীর আত্মহত্যার-প্রয়াস।

প্রতিবেশিনীকে অপবাদ-মৃত্যুর হাত থেকে রক্ষা করে ললিতমোহন। এই সময়েই আকাশ-বাসরে তার প্রাণ-নিঃশ্রুতী সৃষ্টির ধরা অব্যাহত হয়। স্বামিন্দ্রীর মত-বিরোধের ফলে অশোকা তখন দিদির সঙ্গে দার্জিলিং বেড়াতে চলে গেছে।

এই সময়ে পাশের বাড়ির দম্পতি-যুগলকে রক্ষা করতে ললিতমোহন তার প্রথম উপস্থানের পাণ্ডুলিপি বিক্রি করে' পাঁচশ টাকার চেক তুলে দেয় প্রতিবেশিনীর হাতে। দিনে দিনে ক্রান্ত দেহের ওপরে ক্ষয়রোগের কালো ছায়া ঘনিষে আসে। ললিতমোহন তার অচরিতার্থ জীবনের উপাস্ত্রে এসে পৌঁচেছে ; এমন দিনে তার উপস্থান 'করুণা' বাজারে প্রকাশিত হয়ে অসামান্য কীর্তি এবং অযাচিত অর্থের প্রতিশ্রুতি বয়ে আনে। এই উপস্থানটিই প্রতিবেশিনীর বিপণ্নুক্তির জন্য বিক্রি করেছিল ললিতমোহন। দার্জিলিং-এ অশোকার মা এবার গবিত, কস্তাকে উপদেশ দিলেন ফিরে যেতে ; কারণ ললিত এবার অনেক অর্থ উপার্জন করে, তা তো সামলে রাখা চাই! অশোকাও ফিরে যেতে চায়, এই “অকারণ দম্বকে” সে আর জীইয়ে রাখতে পারে না, ‘কমা চাহিবার জন্য মন তার ব্যাকুল’। কিন্তু মৃত্যুর মুখোমুখী দাঁড়িয়েও ললিতমোহন অশোকাকে খবর দিতে রাজি নয়। প্রতিবেশী দম্পতির সহায়তায় আকাশ বাসরে তার মৃত্যু-শয্যা রচিত হয়েছে,—পিসিমা এসেছেন। চরম মুহূর্তে একহাত পিসিমার হাতে, আর এক হাত “দুঃখ দিনের সঙ্গিনীর হাতের মুঠোর মধ্যে” রেখে শুয়েছিল ললিতমোহন। মৃত্যু নিশ্চিত জেনে, তার দ্বিতীয় উপস্থানের পাণ্ডুলিপিও “ধীরে ধীরে তাহার সঙ্গিনীর হাতে তুলিয়া দিয়া বলিল, ‘দুর্দিনের বন্ধুর এই শেষ দান, আর কিছুই আমার নাই’। মেয়েটি তখন ফুলিয়া ফুলিয়া কাঁদিতে লাগিল।”

তারপর আকাশ ভেঙে বৃষ্টি নামল, প্রলাপের ঘোরে ললিতমোহন বলে চলল,—
“অশোকা এস, এস—দেখ আমার আকাশ-বাসর কেমন নিরিবিলি, কই তুমি এলে না? বেশ।”

ক্রমে “সে আবার নিরুন্ম স্তব্ধ হইয়া পড়িল। সে স্তব্ধতা আর ভাঙিল না। চিরন্তন মানবের চিরন্তন ইতিহাস সমাপ্ত হইল।”

গল্প এখানে শেষ হয়েছে,—মাহুষের কোন্ ইতিহাসের চিরন্তনতার ইঙ্গিত নিয়ে! একি সেই বহুশ্রুত কবি-কথা,—“যাহা চাই, তাহা ভুল করে চাই, যাহা পাই তাহা চাই না!”

অশোকা একদিন ললিতের জীবন-ব্রতকে ভালবেসে তাকে বিবাহ করেছিল—সকল হিন্দু-দম্পতির দ্বতই বিবাহের রাত্রে ললিত তার নতুন পত্নীকে বেদমন্ত্রে আহ্বান করে নিশ্চরই বলেছিল,—‘আমার ব্রতে তোমার হৃদয় দিমো’,—অপর পক্ষ থেকেও

দেবভাষায় তার প্রত্যুত্তরও এসেছিল ঠিক। তবু বিধির বিধানে একজনের ত্রুতের সঙ্গে আর একজনের হৃদয়ের জোড় মিলেও মিলল না। নিজের প্রাণক্ষরা সৃষ্টির যে সম্পদ অশোকায় মনের ভাঙারে সঞ্চিত করে তুলতে পারলে ললিত ধন্য হতে পারত, তাকে উৎসর্গ করে গেল ‘দুঃখদিনের সঙ্গিনীর হাতে’; স্রষ্টার জীবনের এই অসমাপ্ত দান কত যত্নপূর্ণ উৎসর্গিত হ’ল,—যে পেনে সেও সম্পূর্ণ করে নিতে পারল না,—চোখের জলের মূল্য দিয়েই হাতে হাতে জীবন-মূল্যের বিকল্প দান দিলে চুকিয়ে। প্রাণের পথ ধরে কত বঞ্চনা,—অপ্রাপনীয়তার মাধ্যমে প্রাণের কত প্রতিশ্রুতি! প্রথমটিকে পেয়েও হারাতে হয়, দ্বিতীয়টিকে কিছুতেই পাবার উপায় নেই,—মাছুষের জীবনের এ এক ছরপনের সমস্তা।

সমকালীন জীবন-যত্নপূর্ণত্বের এই সকল মুহূর্তে ব্যঙ্গ-শিল্পী সজনীকান্তও আসলে emotional. বস্তুত ‘আকাশবাসর’ গল্প-গুচ্ছ, তথা তাঁর সকল সিরিয়াস রচনারই অহুধাবন করলে সংশয় থাকে না,—অক্লান্তকর্মী এই ব্যঙ্গ-বোদ্ধাও মৌলিক প্রকৃতিতে ছিলেন একান্ত আবেগ-তপ্ত-চেতন। আর কেবল যৌবন-বাসনার আক্ষেপেই নয়, হিন্দুর সূচিরহায়া পরিবার-মূল্যবোধের প্রতিও তাঁর আবেগ-মখিত চিত্তের এক সপ্রদ্ব অস্বস্তি ছিল। কেবল এই কারণেই নিজ গল্প-প্রকৃতির বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করতে ‘আকাশবাসর’-সংকলনের প্রথম দুটি গল্প ‘হরিমতি’ আর ‘কেষ্টর মা’-র প্রসঙ্গ তিনি বিশেষভাবে উল্লেখ করেছিলেন। গল্প হিসেবে এর কোনোটিই উল্লেখ্য উৎকর্ষ দাবি করতে পারে না; বস্তুত: সজনীকান্তের সিরিয়াস রচনার মধ্যে গল্পের শরীর সৃষ্টিত অথবা প্রাণদীপ্তিতে উজ্জ্বল হয়ে ওঠেনি প্রায়ই,—স্বরগীর সৃষ্টির সম্ভার তিনি রেখে গেছেন পরিহাস-রসাস্বিত গল্পের মধ্যেই। তাহ’লেও তাঁরও শিল্পী আত্মা যে আসলে কলৌল-যুগ-বেদনারই মৃৎ-সম্ভব, এই তাৎপর্যের অহুধাবন উপলক্ষেই সজনীকান্তের সিরিয়াস গল্পগুচ্ছ স্বরগীরতার অপেক্ষা রাখে। ‘হরিমতি’ গল্পে দেখি, গৃহিণীর অসুস্থতা আর পরিবেশের অপ্রত্যাশিত অভিব্যক্তিতে এক কুৎসিত-দর্শনা পরিচারিকা সন্তোজাত মনিব-সম্ভানের মা হয়ে উঠেছিল দিনে দিনে। গৃহিণী চিরদিন হরিমতির উপরে বিরূপ ছিলেন, প্রতিদিন করুণা করতেন একটু সুস্থ হলেই ওকে তাড়িয়ে দেবেন। কিন্তু সুদীর্ঘ কয় বছর ধরেই সে সুযোগ আর এল না। বছরকাল পরে, একদিন সুস্থ হয়ে গৃহিণী সত্যিই যখন নিজের ছেলের ভার নিজের হাতে তুলে নিয়ে হরিমতিকে জবাব দিলেন, অসহায় পরিচারিকার সেদিনকার দেহমন-প্রাণের সুভীষণ রিক্ততাবোধের মধ্যে গল্পের কাহিনী সমাপ্ত হয়েছে। ‘কেষ্টর মা’-ও পরের ছেলের মা হয়ে ওঠার এক যত্নপূর্ণ জটিল উপাখ্যান। শরৎচন্দ্রীয় গল্প-ভাবনার ওপরে শিল্পীর মনের আবেগ-দ্রবল ভাবালুতা প্রগাঢ় বর্ণে অঙ্কিত হয়েছে; যদিও সংবাদিকতাবর্ণী তথ্য বর্ণনার বিস্তারিত প্রান্তরে

গল্পের অন্তর্নিহিত হৃদয়গ্রন্থিত ছোট-গল্পিক সংহতি ও সামগ্রিকতা আয়ত্ত করতে পারে নি প্রায় কোথাও।

সে যাই হোক, সজনীকান্তের পরিহাস-রসায়িত কৌতুক অথবা ব্যঙ্গ-গল্পগুলি আসলে শিল্পি-চেতনার এই প্রবল আবেগ-ব্যাকুলতারই ফল। তাঁর হাস্য-রসায়িত গল্প-সাহিত্যের অধিকাংশই গড়ে উঠেছে নয়নারীর প্রেম ও দাম্পত্য সম্পর্কের মূলগত যৌনরহস্যভাবনার উপকরণ আশ্রয় করে। এপর্ষন্ত আলোচনায় লক্ষ্য করেছি, একই যুগ-জীবনের সন্তান হিসেবে ‘কল্লোল’-শিল্পীদের সঙ্গে সজনীকান্ত দাসের অভিজ্ঞতা এবং অহুত্বের ঘনিষ্ঠ সাযুজ্য ছিল। ‘কনটিনেন্টাল লিটারেচার’, ‘লিবিডো’র আক্ষেপ, এক অবক্ষয়িত ক্রান্তিকালের অবসর বিষাদবোধ, এই সমস্ত কিছুই তাঁর যৌবন-ভাবনাকে প্রভাবিত করেছিল। পার্থক্য ছিল কেবল ব্যক্তিক দৃষ্টিভঙ্গির; আর সেই উৎসমূল থেকেই অপরপক্ষের উদ্দেশ্যে উৎসারিত হয়েছিল তাঁর পরিহাস-রস ও ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপাশ্রিত ‘মধু ও হল’। এই সাধর্ম্য এবং পার্থক্যের স্বরূপ শিল্পীর নিজের আলোচনা থেকেই উদ্ধৃত করা যেতে পারে। আধুনিক সাহিত্যের ভূমিকা ও স্বরূপ সম্পর্কে পরিণত বয়সেও ‘শনিবারের চিঠি’র পুরাতন মন্তব্য তিনি স্মরণ করেছিলেন,— “সাহিত্যই আধুনিক মানবের জীবনবেদ হইয়া দাঁড়াইয়াছে। নিখিল মানব-প্রাণের অসীম আকৃতি, মানব চরিত্রের অপার রহস্য, মন্বিত জীবনসিদ্ধির সুখ ও ফেন-গরল—এ সকলই সাহিত্যের অধিকারভূক্ত।”^৩

অতএব ‘শনিবারের চিঠি’র জেহাদ ছিল অশ্লীলতার বিরুদ্ধে নয়, সজনীকান্ত বলেন,— “আমাদের জেহাদ ঘোষিত হইয়াছিল ভানের বিরুদ্ধে, দুর্বল ও অক্ষমের লালায়িত স্বকনি-লেহনের বিরুদ্ধে।”^৪ সজনীকান্তের সকল সময় গল্পের উৎসই এই আন্তরিক জেহাদের মূলে। ‘পালালাল’ তাঁর লেখা শ্রেষ্ঠ হাসির গল্পের মধ্যে একটি, তার একদিকে এই স্বকনি-লেহী দুর্বলতার প্রতি বিজ্রপের আঘাত, অন্যদিকে বলিষ্ঠ প্রণয়বৃত্তির কৌতুক-উজ্জল জয়গানই যেন ধ্বনিত হতে শুনি :—

“যাহারা তরুণ বশিতে নরুনপাড় ধুতি পরিহিত, অতিরিক্ত কাব্যপাঠের দরুন চণ্ডমারুণ যন্ত্রের সাহায্যে পথ চলিতে চলিতে যে কোনও চওড়াপাড় চলিষ্ণু শাড়িকে তরুণী কল্লনা করিয়া করুণভাবে তাহার অহুসরণ করিয়া শেষ পর্ষন্ত হতাশ হইয়া বরুণদেবতার কোলে দেহরক্ষা করিতে বিধা করে না—এরূপ এক সম্প্রদায়ের

৩। সত্যানুধার দ্বান—‘সাহিত্যের আদর্শ’—শনিবারের চিঠি, আশ্বিন ১৩৩৪।

৪। সজনীকান্ত দাস—‘আন্তরিকতা’ ১ম খণ্ড।

হোকরাগের কথাই মনে করিয়া থাকেন, 'তাহারা নিশ্চয়ই আমাদের পান্নালাল হাজরাকে দেখেন নাই।

* * * * *

পান্নালালের চেহারা ভাল, শরীর স্বাভাবিক মজবুত, চুল ব্যাক-ব্রাশ করা, চওড়া কপাল, চশমাহীন চোখ, মানানসই নাক, গোঁফের রেখামাত্র আছে, শ্রামবর্ণ, হাফহাতা শার্ট, মালকোচা মারা ধুতি—মুখে-চোখে প্রতিভার উজ্জ্বল দীপ্তি; সমস্ত দেহে চপল চারুণ্য—পাঞ্জা করিয়া, ঘুঘি ছুঁড়িয়া ও নানাবিধ দুষ্টামি করিয়া তাহার প্রকাশ; কবিতা লিখিয়া, প্রেমপত্র ছাড়িয়া, চোরা চাউনি ছুঁড়িয়া নহে। কলেজে স্পোর্টসে সর্বাগ্রে তার নাম, প্রফেসর জন্ম করার পাণ্ডা সে। এক কথায় পান্নালাল তরুণ হউক আর না হউক, অভ্যন্ত মডার্ন।

শুধু তাই নয়,—গল্পের পর্যায়ে খবর আছে পান্নালাল বহু চ্যালা-শোভিত দেশ-বিখ্যাত বক্সার-ও। চমৎকার ক্রিকেট-ও খেলে সে।

অতীতকে,—“কলেজে তাহার সহপাঠীদের মধ্যে তথাকথিত তরুণের অভাব নাই। তাহার জটলা করিয়া দেখে, একলা একলা মজে; বারোয়ারী বউদিদির কাছে দীর্ঘনিশ্বাস ফেলে, বায়রন অনুবাদ করিয়া প্রেমপত্র লেখে, কলেজ হইতে লুকাইয়া পটাসিয়াম সায়ানাইড সংগ্রহ করে এবং মাঝে মাঝে মিউনিসিপ্যাল মার্কেট হইতে টাকাথানেকের রজনীগন্ধা অথবা গোলাপ ফুল কিনিয়া শয্যায় বিছাইয়া মরিয়াও বসে।” এইসব চারুণ্য-ক্লিষ্ট কলেজ-বয়সের আরো গুণপনার মধ্যে আছে,—নিজেদের পঠিত দু-একখানি উগ্র সাইকোলজিকাল উপন্যাস ঠিকানা ভুল করে সহপাঠীদের বই-এর বোঝায় আত্মগোপন করে, ছবি-দুচারখানাও এদিক-ওদিক গড়িয়ে পড়ে, কোন্ বান্ধবী কবে কোন্ সিনেমায় যাবে তার হিশেবও রাখে তারা, এমন কি মাসিকে-সাপ্তাহিকে উদ্দেশ্যমূলক কবিতাও দুয়েকটি ছাপিয়ে বসে।

ফলকথা “পান্নালাল এই সব পিঁচুটি মার্কী ছেলেদের স্নানজরে দেখে না। এতেন পান্নালাল যখন ফোর্থ ইয়ার আর্টস্-এ, মিস্ করুণা মিজের সে বছর ঝাঁড় ইয়ার। একেবারে যাহাকে বলে অপকরণ সে ছিল তাহাই।” ভবানীপুরে বাড়ি, বড়লোক বাপের গাড়ি করে কলেজে আসে। “আর, সে যে দেখিবার মত একটা বস্তু—একথা কলেজের খোঁড়া দারোয়ান হইতে আরম্ভ করিয়া বুড়া প্রফেসরগুলি পর্যন্ত মনে মনে স্বীকার করিতেন, ছেলেদের ত কথাই নাই।...

এহেন করুণা মিত্র পান্নালাল হাজরার প্রেমে পড়িয়া গেল। সহপাঠীদের নিকাম দূতীখিরির চোটে পান্নালালের গায়েও একদিন আচমকা ইহার আঁচ আসিয়া

লাগিল। সে প্রথমটা একটু খতমত খাইল বটে, কিন্তু ভাল করিয়া ক্রিকেট মাঠের ফিল্ডিং-এর চোখে একবার আপাদমস্তক করুণাকে দেখিয়াই তাহার মন লাগিল না। সে সেই এক সেকেণ্ড। তারপর গুজগুজ ফুসফুস না করিয়া সে একেবারে স্ট্রেট করুণার গাড়ির কাছে গিয়া বলিল, সোজা বাড়ি যাবেন তো। আমি আপনার সঙ্গে বাঠ পর্বন্ত যাব। দেবেন একটা লিফ্ট?

বিষম অবাক হইলেও করুণা খুশি হইয়া উঠিল। কিন্তু কি করা উচিত—প্রথমটা হঠাৎ ঠিক করিতে না পারিয়া একবার ড্রাইভারের মুখের দিকে চাহিয়া বলিয়া ফেলিল,—তা বেশ তো আসুন না। কলেজের গেটের সামনে তখন অর্ধোদয় স্নানের ভিড়।

গাড়ি ছাড়িতে পারালাল ভূমিকামাত্র না করিয়া বলিল, শুধু লুম, আপনি নাকি আমাকে ভালবেসেছেন?

ড্রাইভারের সামনে লটকানো আসনটায় করুণার লজ্জিত মুখখানা মন্দ দেখাইল না। সে বেন একটা ধাক্কা খাইল। অপ্রত্যাশিত অভদ্র প্রশ্নের জবাবটা সে কি দিবে? ধানিকরণ চূপ করিয়া থাকিয়া একটু ঠেস্ দিয়াই বলিল, আপনার আত্মপ্রত্যয় তো দেখছি অসাধারণ!

আনডন্টেড্ পারালাল এবার অবাক। এক মিনিট মাথা চুলকাইয়া সে বলিয়া উঠিল, তাহলে গুজবটা মিথ্যে। ধন্যবাদ। এই ড্রাইভার রোখে।

লজ্জার নিজের গাড়ির তলায় পড়িয়া করুণার মরিতে ইচ্ছা হইল। কিন্তু তাহার সময় ছিল না। সুতরাং লজ্জার মাথা খাইয়াই সে পারালালের একটা হাত চাপিয়া ধরিয়া বলিল, যা শুনেছেন সত্যি, কিন্তু—

চট করিয়া হাত ছাড়াইয়া লইয়া পারালাল বলিল, ওসব কিন্তু ফিল্ড আমি বুঝি না। প্রেমে পড়ে থাক ভাল। তবে আরও দু'বছর সবু করিতে হবে। এম. এ.-টা পাশ করে নিই। এর মধ্যে একছত্র চিঠি লিখবে না বা কখনো আমার দিকে ফ্যানক্যাল করে চাইবে না। রাজি?

করুণার হাসি পাইল, ভাল লোককে সে বাছিয়া লইয়াছে। গম্ভীর হইয়া বলিল, রাজি, কিন্তু—

আবার কিন্তু?

বাবা না যদি এর মধ্যে অন্ত কোথাও আমার বিষে দিয়ে ফেলেন?

খুন হয়ে যাবেন, খুন হয়ে যাবেন। বলিতে বলিতে পারালাল চলন্ত গাড়ির দরজা খুলিয়া দ্রুত লাকাইয়া পড়িল। গাড়ী তখন পোড়াবাজারের মোড় ফিরিতেছে।

বি. এ. পাশ করে পারালাল এম. এ. পড়তে গেল, তখন থেকে হুজনে আবার

ছাড়াছাড়ি। তাহলেও ছাত্রছাত্রীমহলে সবাই জানত,—‘জ্যামিতির স্বতঃসিদ্ধ’র মতই করুণা পান্নালালের। কিন্তু করুণার মা-বাবার সে কথা জানবার কথা নয়। নিজের স্বার্থেও যদি-বা করুণা মা-বাবার সঙ্গে পান্নালালকে পরিচিত করে দিতে চায়—পান্নালাল করুণাদের দরজা মাড়াতেও রাজি নয়। কারণ,—“সে জানিত, যেদিন দরজা মাড়াইবে, সেদিন একেবারে ঋতুর-শাশুড়ীকে করণীয় প্রশ্নমটাও সারিয়া লইবে ; তৎপূর্বে যাতায়াত, লেগ-বিফোর-উইকেটের মত, ভাল নয়।”

বি. এ. পাশ করে ঘরে বসে আছে মেয়ে, কাজেই করুণার মা-বাবা এবার স্বভাবতই পাত্রের সন্ধান করেন। রূপে-গুণে মেয়ে তাদের অতুলনীয়, অতএব আই. সি. এস., নয় ত’ নিদেন পক্ষে একজন ব্যারিস্টার অর্থাৎ ‘পয়সাওয়ালা বিশেষত ফেরত’ একজন চাই-ই। জুটেও গেলেন স-টাক ব্যারিস্টার বারিদবরণ রায়।

এম্. এ. পরীক্ষার আর বছরখানেক বাকি, সাউথ আফ্রিকায় ভারতের পক্ষে ক্রিকেট খেলতে যাবার কথা উঠেছে পান্নালালের। এমন সময় জট পাকিয়ে তোমেন বারিদবরণ,—অজ্ঞানে আশীর্বাদ ; অতএব করুণা এবারে ছুটে এল। রয়েল হোটেলের ধোপে বসে বারিদবরণ-উপাখ্যান শুনতে শুনতে রাগে অস্থির হয়ে “একটা আট ‘আনা দামের আস্থ কেক মুখে’ পুরে দিল পান্নালাল। করুণা বলে, ‘এবার বাবার সঙ্গে দেখা করতে হবে।’

পান্নালাল বললে, “হঁ তোমার বাবা নয়, একেবারে ঋতুর মহাশয়ের সঙ্গে দেখা করব। জড় মেয়ে দেব একেবারে।”

করুণা ভয় পেয়ে বলে, ‘পালিয়ে বিয়ে করবে নাকি আমাকে!’ পান্নালাল যোগে অস্থির হয়ে যায়,—“অ্যাম নট্ এ কাওয়ার্ড। তোমার বাবা সম্মদান করবেন, তবে বিয়ে করব।”

অতএব, দুয়েকদিন মধ্যেই সতরঞ্চি মোড়া বাগিশ আর এক প্রমাণ সাইজ সূটকেশ নিয়ে কালো গলাবন্ধ কোট গায়ে করুণার পিত্রালয়ে পান্নালালের আবির্ভাব। তারপরে কি বিচিত্র কৌশলে পান্নালাল স-টাক বারিদবরণকে অগৃহে অন্তরীণ করে ঋতুরবাড়িতে আত্মপ্রতিষ্ঠা করে নিল, সে এক বিচিত্র মজার গল্প।

বস্তুত পরিণামী আবেদনের দিক থেকে ‘পান্নালাল’কে একটি মজার গল্প বা fun বলে অভিহিত করতে হয় ; যদিও প্লটের শরীরে এবং বাচনভঙ্গিতে humour এবং satire-এর মিশ্রিত উপকরণ রয়েছে। স্রাটায়ার বা বিজ্ঞপ বেটুকু, সে ঐ ‘পিঁচুটি মার্কী’ ছেলের দরদর অক্ষম স্বকনি-সেহনের বিরুদ্ধে। অল্পপক্ষে হিউমারের হাসিও নাকি চিত্তবৃত্তির নাতিপীড়নের চমক্ ও চমৎকারিতাক্ষেপ থেকে

জয়লাভ করে। এই গল্পেও পান্নালালের দৃঢ় কঠিন যৌবন-মূর্তি অন্ধনে স্বাভাবিকতার নামাকে পদে পদেই উল্লভন করে মনের গহনে যে স্বাস্থ্যকর চমক সৃষ্টি করেছেন শিল্পী, তাতেই মজার উপকরণ জমেছে অফুরন্ত। করুণার প্রতি প্রথম আকর্ষণবোধ, অথবা তার গাড়িতে চড়ে প্রণয়-প্রণ জিজ্ঞাসার অভিনবতা, এমন কি বিবাহ-প্রসঙ্গে অকৃত শর্ত আরোপের ক্ষণেই নয় কেবল,—রয়েল হোটেলের রেস্তোরাঁয় প্রণয়িনী স্নানরী ভাবী বধুর সম্মুখে পান্নালালের ক্রোধ প্রকাশের পদ্ধতিটুকুতেও fun-এর সঙ্গে humour-এর সার্থক উপকরণ বিমিশ্রিত হয়ে রয়েছে।

কিন্তু তাহলেও ‘পান্নালাল’কে কেবল একটি মজার গল্প বলে গ্রহণ করলে শিল্পীর ভাব-কল্পনার প্রতি অবিচার করা হয়। যৌবন-বলিষ্ঠ জীবনের যে মানস স্বপ্ন সজনীকান্ত দেখেছিলেন সেই দুর্বলতা-ঘেরা সামাজিক দুর্দিনে,—এই অসংলগ্নতায় হাস্যমুখর গল্পের অভ্যন্তরে ক্রান্তিকালের অনিবার্য পীড়াহত কবি-মনের এক অসংলগ্ন সৌন্দর্য-স্বপ্নকেও তিনি এখানে অন্তর্নিহিত করে রেখে গেছেন।

আগেই বলেছি, যৌবন-ব্যাকুলতা, প্রণয়-রহস্য, দাম্পত্য জীবন-দ্বিধতা, এ সবই সিরিয়াস্ গল্পের মত সজনীকান্তের অধিকাংশ হাসির গল্পেরও সাধারণ উপকরণ। আর সেখানে humour-এর অনতিতীত বিস্ময়-চমক রচনার উপাদান হিসেবে মোটামুটি এক অভিন্ন শৈলীকেই শিল্পী গ্রহণ করেছেন। ‘পান্নালাল’ গল্পে মায়ের কাছে ধরা পড়ে গিয়ে করুণা আমতা আমতা করে ভাবী বর সম্পর্কে বলেছিল,—“ওই ওর কেমন বদ্ স্বভাব মা। কোনো কাজই আর পাঁচজনের মত করবে না।” এই অনন্ত অভিনবতার চমকই সজনীকান্তের বহু পরিমাণ হাসির গল্পে মজার,—fun এবং humour-এর উপকরণ হিসেবে সার্থক অভিব্যক্তি পেয়েছে। এই প্রসঙ্গে ‘ক্রুর কামানল মন্ত্র’ অথবা ‘নর্থ বেঙ্গল এক্সপ্রেস্’-এর মত গল্পের কথাও স্মরণ করা যেতে পারে। ‘পান্নালাল’ যেমন যৌবন-প্রণয়ের বলিষ্ঠ কস্মরতী রূপ, তেমনি শেখোক্ত গল্প যৌবনের ভীরা কামানার রোমাটিক অহুভবেরও এক হাস্যকর অভিব্যক্তি। তাহলেও এগল্পও satire নয়,—কিছু humour কিছু fun।

বাংলা সাহিত্যে অগ্নিবর্ষী বিজয়বাণের অধিকারী হিসেবেই সজনীকান্ত লোকবিশ্রুত; কিন্তু সে ভূমিকা মুখ্যত ছিল সাংবাদিক আর ব্যঙ্গকবি সজনীকান্তের। গল্পের স্বজন-ক্ষেত্রে তাঁর মৌলপ্রকৃতি মুখ্যত সহনয় জীবন-শিল্পীর। ‘মধু ও হল’ নামে বিমিশ্র গল্প-পদ্ম-সংকলন গ্রন্থে ‘শনিবারের চিঠি’র সংবাদ-সাহিত্যের অন্তর্ভুক্ত সমালোচনা ও

গল্পলেখাগুলি সংকলিত হয়েছে! ওটুকু সাংবাদিক সজনীকান্তের অম্লিবর্ষী বিদ্যুৎবাণী থেকে সংগৃহীত। তাহলেও এ রচনার গল্পাংশগুলিতে satire-এর চেয়ে humour-এর উপকরণই যেন বেশি। ‘মধু ও হল’ গ্রন্থের পরিচায়ন প্রসঙ্গে দিবাকর শর্মা ছদ্মনামধারী রবীন্দ্র মৈত্রও বৃথি এই স্বীকৃতিই জানিয়েছেন,—“লেখক বিজ্ঞপ করিয়াছেন, কিন্তু কোথাও নির্মম হইতে পারেন নাই।” অথচ বিক্ষুব্ধ নির্মমতাই নাকি সার্থক satire-এর জন্ম-উৎস। নির্মমতা নিশ্চয়ই আছে, কিন্তু সে আসলে সমকালীন অনিয়মের বিরুদ্ধে;—অর্থাৎ শিল্পী যাকে অনিয়ম বলে মনে করোছিলেন, তার বিরুদ্ধে আক্রোশ সাংবাদিকের বিক্ষোভপ্রসূত। ‘পরকীয়া সংঘ’ গল্পের শুরুতে সেই ভারসাম্যহীন আক্রোশের অভিযুক্তিই রয়েছে কঠিন ভাষায় রচিত ব্যক্তিগত ইঙ্গিত-অভিধাতে। গল্পের অভ্যন্তরেও satire যেটুকু রয়েছে,—কোনো এক বা একাধিক ব্যক্তিচরিত্রের মধ্যে তাকে আবিষ্কার করতে পারলে তবেই তার ঝাঁঝটুকু খুঁজে পাওয়া যায়। এসব রচনায় শিল্পের স্বাভূততার চেয়ে উত্তেজনার উত্তাপই বেশি। ‘কৃষ্টি সন্ধান’ এইরূপ একটি প্রতিনিধিত্বান্বিত রচনা,—যাও সর্বদা ‘শনিবারের চিঠি’র সংবাদ-সাহিত্যের সাধর্ম্য ছড়িয়ে রয়েছে—গল্প আর গল্প থাকে নি। এধরনের রচনাকে হাসির গল্পের চেয়ে ব্যঙ্গ-রচনা বলাই অধিকতর সমীচীন।

কিন্তু ঐসব রচনাতেও সজনীকান্তের দুর্লভ গল্পশৈলীর স্বভাব লক্ষ্য করতে হয়। গল্পের আঙ্গিক কোনোকালেই খুব একটা আয়ত্ত হয়নি তাঁর। ছোটগল্পের, এমন কি হাসির গল্পেরও এক বিশিষ্ট শারীরিক স্বেগঠন রয়েছে, পরিমিতবোধের মধ্যেই যার সাক্ষ্য। পরশুরাম, এমনকি সুরেন্দ্রনাথের হাসির গল্পের প্রসঙ্গেও সেই সাংগঠনিক সার্থকতার পরিচয় লক্ষ্য করে এসেছি। সজনীকান্তের রচনায় বর্ণনা-প্রাচুর্যের দিকে ঝোঁক ছিল। কিন্তু সেই বর্ণনার ভাষায় এমন এক বিগাঢ় সংহতি রয়েছে, অনলঙ্কৃত সাধুরীতির প্রায়োগভঙ্গিমা ও শব্দ-চয়নরীতির এমন এক চমকপ্রদ আকর্ষণ আছে,—এককথায় রচনার এমন মুগ্ধমানা আছে,—বন্ধিম-মৃগের পরে আমাদের গন্তে যা প্রায় দুর্লভ হয়ে পড়েছে। ভাষার ওপরে এই চমকপ্রদ দুর্লভ অধিকারের বশেই সজনীকান্তের সমালোচনার কুঠার এমন মারাত্মক হতে পেরেছে,—সেই একই অধিকারের বলে প্যারিডির আকারে ব্যঙ্গচিত্রগুলি হয়েছে নিখুঁত উপভোগ্য। বিরুদ্ধ পক্ষকে তাঁদের নিজেরই হাতিয়ার দিয়ে ঘায়েল করার এই আশ্চর্য শত্রু-কৌশলের আংশিক উদাহরণ গ্রহণ করা যেতে পারে:—

“নাগিত” (কোথিকা)

সে কামাতো দাড়ি।

তার খোদ্দেরের সামনে কখনো বোসতো, কখনো দাঁড়াতো সে...তার ক্ষুর ছুটতো দামিনীর জীবন্ত প্রতিমূর্তি হোয়ে শুধু তার বলকটুকু মাত্র দেখা যেতো...। আর তার মুখ ছুটতো অনর্গল...শ্রাবণের মেঘের মতো—

* * * *

ক্ষুরটি ছিলো তার প্রাণ, তাকে সে নীর্ণ হাতের পরশ দিয়ে সজীব কোরে তুলতো ; কি যে আরাম লাগতো তার ক্ষুরের চঞ্চল পৌচে পৌচে !...”

পরিশেষে ‘ব্যঙ্গগল্প’ নামক গল্পবিষয়ের অন্তঃসরণে ব্যঙ্গরসিক সজনীকান্তের আত্মপরিচয়ের আবিকার করা যেতে পারে :—

সাময়িকপত্রের তাগাদায় উন্মত্ত কেবলরাম ব্যঙ্গগল্পের উপকরণ কিছুতেই মনে করতে না পেয়ে সাহায্য ভিক্ষা করেছিল হরিশ খুড়োর। খুড়োর পরিচয় কেবলের কণ্ঠেই ঘোষিত হয়েছে,—“যৌবনকালে খুড়োর নাম-ডাক ছিল, এই পড়তি বয়সেও খুড়ো যখন মজুমদারের দাওয়ায় বসিয়া থাকিতেন, পাড়ার বিয়েরা বরঞ্চ কীর্তি মিত্রের লেন ঘুরিয়া আসিত, পারতপক্ষে খুড়োর নজরের ভিতর পড়িতে চাহিত না।”

খুড়ো অধীর কণ্ঠে শুরু করেন, নিজের জীবন-যন্ত্রণায় রক্তাক্ত কজ্জলীপ্রসঙ্গ :—উঃ, হারামজাদীকে আমি বুকের রক্ত দিয়ে গড়ে তুলেছিলাম ! চেয়েচিঞ্চে কুড়িয়ে বাড়িয়ে তাকে খাইয়েছি, মশার কামড় খেয়ে খেয়ে দুর্গন্ধের মধ্যে তার গায়ে হাত বুলিয়েছি।”

* * * *

দীর্ঘশ্বাস ফেলে খুড়ো আবার শুরু করেন—“কতদিন তার জন্তে আমি প্রতীক্ষা করেছি, কজ্জলী বড় হবে। দিন গুনেছি বললে তুল হবে না। বউঠান কত ঠাট্টা করতেন, বলতেন বিয়ে করলে না ঠাকুরপো, শেষে কি একটা অবলার পাশায় পড়ে জড়ভরত হবে ? আমি স্তন্যতাম আর হাসতাম।”

বিষগ্ন-উত্তেজিত খুড়ো বলে চলেন,—“হ্যাঁ, প্রতিদান চেয়েছিলাম বইকি ! ছেলেবেলাতেই আখড়ার নিতে বৈরাগীর কাছে আফিং খেতে শিখেছিলাম, দিনান্তে সামান্য একটু স্নেহরস—”

কিন্তু শেষ পর্যন্ত মর্মান্তিক হয়ে উঠল ঘটনা,—একরাতে হারিয়ে গেল কজ্জলী,—ডাকাতে নিয়ে গেল না, কারো সঙ্গে বেরিয়ে গেল না, কিন্তু খুড়োর ঘরেও ফিরল না সে সারারাত। পরদিন অবশ্য খবর পেয়ে ‘দেড়টি টাকা খেসারত দিয়ে ভরা দুপুর্বে’ ঘরে নিয়ে এসেছিল খুড়ো তাকে। কিন্তু তার পরেও সে নিৰ্বোধ হয়ে গেছে। সেই

হৃৎকের মর্মভঙ্গ কাহিনীই বলে চলেন খুঁড়ো—“হ্যাঁ, হ্যাঁ, বাবাজি আমার কাজলা গাই। কিন্তু এত করেও বেটিকে রাখতে পারলাম না।” বিশ সালে বানের জলে ভেসে গিয়েছিল কাজলা, আর তার খবর পাওয়া যায় নি। সেই থেকে খুঁড়ো সন্ন্যাসী।

এ-ও গল্প নয় তত, যত ‘শনিবারের চিঠি’র সাংবাদিক খজাঘাত। ফলকথা সজ্ঞনীকান্তের সাহিত্যিক জীবনের দৈনন্দিনতা, যেখানে সমকালীনতার নির্মম সমালোচক সেখানে ব্যঙ্গের কুঠার মর্মঘাতী হয়েছে, তার সাময়িক উত্তেজনা যতই থাক, শিল্প-স্বাধীনতা অবিতর্কিত নয়। কিন্তু গল্প-শিল্পী ভূমিকায় সজ্ঞনীকান্ত যেখানে স্বাধীন-স্বতন্ত্র, সেখানে তিনি একান্ত সহৃদয় জীবন-নিষ্ঠ,—সিরিয়াস বা হাসির গল্প উভয় ক্ষেত্রেই একথা সমান সত্য।

এঁর গল্প-সংকলনের মধ্যে আছে:—‘মধু ও হল’ (১৩৩৮), ‘কলিকাল’ (১৩৪৭), ‘আকাশবাসর’ (১৩৫১), ‘স্বনির্বাচিত গল্প’ (১৩৬৪)। প্রথমোক্ত গ্রন্থে গল্প কেবল প্রসঙ্গত সন্নিবিষ্ট হয়েছে—এটি গল্প-পত্র ব্যঙ্গ রচনার সমষ্টি।

রবীন্দ্রনাথ মৈত্র

‘কল্লোল’-বিপরীত শিল্পীগোষ্ঠীর মধ্যে শ্রেষ্ঠ শক্তিমান গল্পকার ছিলেন রবীন্দ্রনাথ মৈত্র (১৮৯৮-১৯৩৫)।

এই উপলক্ষে পুরাতন প্রসঙ্গ আর একবার আলোচনা করে দেখা যেতে পারে। বাংলা ছোটগল্প-সাহিত্যে দ্বিতীয় পর্বের উদ্ভব প্রথম বিশ্বযুদ্ধোত্তর কালের প্রগাঢ় অন্ধকারে। বিশশতকের জন্মলগ্ন থেকে ক্রম-বিকশিত অবক্ষয়ের সে ছিল এক চরম ক্রান্তি-বিন্দু। পৃথিবী-জোড়া প্রত্যয়ভঙ্গ-জনিত মর্মপীড়া, জীবনের ভারসাম্যহীন আর্থিক দুর্গতি, আর আশাহীন আত্মিক যন্ত্রণা, নীরব অন্ধকারের এই স্বাসরোধী শ্বশান-ভূমিতেই নতুন সৃষ্টির বেদী রচনা করেছিলেন সেকালের শিল্পীরা। অন্তর্গক্ষে নরনারীর দেহ-মনোগত সম্পর্কের রহস্যগূহসন্ধান সাধারণভাবে চিরকালের স্বজন-ধর্মেরই এক অন্তহীন কোতূহলের উৎস। পূর্বালোচনায় সমকালীন শিল্পী সজ্ঞনীকান্তের কণ্ঠে অকুণ্ঠ স্বীকৃতি শুনেছি,—“আদিরস বা লিবিডোর উত্তাপ বা ভাবনা ছাড়া কোনো শিল্পীর জীবন সম্পূর্ণাঙ্গ হইতে পারে না।” ফলে নোঙর-ছেঁড়া আশ্রয়হীন ভাসমানতার এই দুর্গোণে ক্ষুধা-ঘোবন একদল তরুণ শিল্পী নিত্যন্ত নৈসর্গিক কারণেই আদিরসের ভিয়েনে অতি-উত্তাপ সঞ্চারে ব্যস্ত ছিলেন। তাঁদের স্বপক্ষে ছিল সত্ত্ব-আবিষ্কৃত ঘোঁন-মনোবিজ্ঞানের নতুন কোতূহলদীপ্ত জগৎ, আর যুদ্ধোত্তর নতুন ‘কন্টিনেন্টাল’ সাহিত্যের সম্ভার। অনন্তপর এই নতনের সাধনায় আতিশয্য যেটুকু ছিল, কেবল তার

বিকছেই 'কল্লোল'-বিপরীতের পরিহাস-বিক্রপের হাতিয়ার ধরে বেরিয়েছিলেন। তা না হলে এঁদেরও শিল্পিচেতনার মূলে যুগ-যন্ত্রণাবোধের অসহায়তা, আর প্রতিকারহীন ব্যর্থতার অনিবার্য বিষাদ প্রায় অন্তর্লীন হয়েছিল।

কিন্তু সাহিত্যের দিক থেকে এই নিষ্ক্রিয় অবসাদ ও রক্তপথহীন মুহূর্ত্ততার পীড়ন ঐকান্তিক হলেও সমসাময়িক বাংলা তথা ভারতবর্ষের কর্মজীবনে সেই একই সময়ে এক নূতন উদ্দীপনার চাক্ষু্য দেখা দিয়েছিল। মহাত্মা গান্ধী প্রবর্তিত অসহযোগ আন্দোলন ও গঠনমূলক 'স্বদেশী' কর্মধারার আহ্বান সারা ভারতের তারুণ্যের মূলে এক নূতন আদর্শ-সাধনার উদয়াচল ক্রমশই যেন আলোকিত করে তুলেছিল। আলোচ্যযুগের শিল্পীগোষ্ঠীর মধ্যে বর্তমানে প্রথিতযশা তারাকর বন্দ্যোপাধ্যায় ও সরোজকুমার রায়চৌধুরী সেই দুর্গম পথের অভিযাত্রী হয়েছিলেন—বিদেশী রাজশক্তির কারাগারে দুইজনেরই আতিথ্যাভ জুটেছিল। কালেকালে তারাকর অল্পভব করেছিলেন, সাহিত্যের স্বপ্ন আর সংগ্রামীর কঠিন-ব্রত কর্ম-সাধনা একই আধারে সম্ভব নয়,—তাই প্রথমবার জেল থেকে বেরিয়েই সরস্বতীর চরণে নিঃশেষে আত্মসমর্পণ করে আত্মরক্ষা করলেন তিনি। অন্তপক্ষে সরোজকুমারের চেতনায় উদ্দেশ্যের দিমুখিতা তাঁর প্রতিভা-বিকাশের সম্ভাব্য পরিধিকে হয়ত উভয় ক্ষেত্রেই সীমাবদ্ধ করেছে। রবীন্দ্রনাথ মৈত্র ছিলেন এই দুদিনের শিল্পী,—সমকালীন স্বজনী-মানসের অনিবার্য বিষাদবোধের সঙ্গে নৈষ্ঠিক সমাজ-হিতব্রতী কর্মীর চরিত্র-দার্ঢ্যকে যিনি সমন্বয়ে গ্রহণ করে সাহিত্যের অভিনব মালিকা রচনা করেছিলেন। তাই শিল্পীর রচনা-বৈশিষ্ট্যের প্রসঙ্গে আংশিকভাবে হলেও তাঁর কর্মজীবনের পরিচয় সন্ধানও অনিবার্য হয়ে ওঠে।

গান্ধীজির অসহযোগের আহ্বানে বিশ্ববিখ্যাত্য ত্যাগ করে বেরিয়ে এসেছিলেন রবীন্দ্র মৈত্র; তারপর থেকেই তাঁর জীবনে শুরু হয়েছিল দরিদ্র অসহায় নিরক্ষর আদিবাসী জনগোষ্ঠীর সঙ্গে নিরবচ্ছিন্ন আত্মিক সহযোগিতার জীবন-ব্রত। উত্তরবঙ্গের সন্তান; সেধানকার সাঁওতাল, রাজবাংলী, ওরাও প্রভৃতি আদিবাসী অ-সভ্যদের সর্বাঙ্গীণ উন্নয়নের সাধনায় তিনি সর্বস্ব পণ করেছিলেন। অন্তপক্ষে অন্ত্যায়ের সঙ্গে ছিল তাঁর তীব্র অসহযোগ। সেদিনকার সাম্প্রদায়িক বিষবাস্পে আচ্ছন্ন শাসকগোষ্ঠীর পক্ষ থেকে বাংলা ভাষার রূপান্তর-সাধনের প্রযত্ন প্রয়াস তীব্র বাধার সম্মুখীন হয়েছিল এই দূরব্রত সংগ্রামী পৌরুষেরই হাতে।

সাহিত্যক্ষেত্রে গল্পের স্বজনভূমিতেও রবীন্দ্র মৈত্রের ছিল এই দ্বৈত-সাধনা। দুর্বল অসহায় মানুষের রক্তপথহীন জীবন-যন্ত্রণার প্রতি এক অহুচ্ছসিত বিষম সমবেদনা-

বোধ, আর একদিকে জীবনের অসংগতি ও অন্ত্যায়ের বিরুদ্ধে তীব্রক বিজ্ঞপ-পরিহাসের খড়গাঘাত। ফলে রবীন্দ্র মৈত্রের প্রতিভা পরিহাস-রসাস্বিত গািলিকতার ভূমিকাতেই সীমিত হয়ে নেই। এমন কি নিছক ব্যঙ্গ-গল্পেই তাঁর রচনাশক্তির শ্রেষ্ঠ পরিচয় নিবন্ধ হয়ে থাকে নি। অর্থাৎ, গল্প-শিল্পী রবীন্দ্র মৈত্র ছিলেন সবাসাটী,—সিরিয়াস এবং হাসির গল্পের উভয়ক্ষেত্রেই তাঁর প্রতিভার সাফল্যমহিমা সমপরিমাণে বিচ্ছুরিত হয়েছে আর উভয়ক্ষেত্রেই শিল্পী হিণেবে তিনি অ-ভূতপূর্ব।

প্রথম শ্রেণীর রচনাবৈশিষ্ট্যের প্রসঙ্গে ডঃ সুকুমার সেন যথার্থ মন্তব্য করেছেন,— “সত্যকার ষাঁহারা নূতন লেখার লেখক তাঁহারা রোমান্সের দৃষ্টি বধাসম্ভব ষাটো করিয়া অত্যন্ত সাধারণ ব্যক্তির জীবন (যাহা কালের গতিকে ক্রমশঃ নজরে পড়িতেছে) সম্বন্ধে কোতূহলী হইলেন। এ কোতূহল অবশ্যই নিঃস্পৃহ শিল্পীর অথবা বিজ্ঞান-অনুসন্ধিৎসু নয়। ইহার মধ্যে সমবেদনা আছে, কিঞ্চিৎ অল্পকম্পাও আছে। এই দৃষ্টি লইয়া ষাঁহারা চিত্র-গল্প-উপন্যাস লিখিয়াছেন তাঁহাদের মধ্যে সর্বত্রই মনে পড়ে রবীন্দ্রনাথ মৈত্রের নাম।”^৯

এখানে রবীন্দ্র মৈত্র আধুনিক জীবন-স্রষ্টিতে ‘আধুনিকোত্তম’। এই প্রসঙ্গে স্মরণ করিতে হয়,—আধুনিক সাহিত্যের দাবিতে একদিকে যেমন যৌনতা-চিত্রণের আতিশয্য আর অনিয়ন্ত্রিত বিষয় ও প্রকরণগত উচ্ছ্বাস সেদিন অদম্য হয়েছিল, তেমনি আর একদিকে ছিল কৃষক-শ্রমিক-জনতার,—তথাকথিত সর্বহারাদের জীবনে নিরর্থক রিক্ততাবোধের বর্ণনা অতিচিত্রণ। এই দ্বিতীয়োক্ত প্রবণতার প্রতি অঙ্গুলি সঙ্কেত করেই রবীন্দ্রনাথ সেদিন লিখেছিলেন,—“বর্তমানকালে বিস্তারিত মনস্ত বা অহঙ্কার সর্বজনীন আদর্শের ভাণ করে দণ্ডনীতি প্রবর্তন করতে চেষ্টা করছে।”^{১০} এই প্রসঙ্গে রবীন্দ্র-রচনার কিবাণ-শ্রমিকের জীবনায়নের দৈন্ত সম্পর্কেও উচ্চকণ্ঠ অভিযোগ শোনা গিয়েছিল; এমন কি, অন্তাচলমুখী কবি নিজেও গল্প-পন্থ বিচিত্র রচনা-মাধ্যমে সেই বিতর্কে অংশ গ্রহণ করেছিলেন; যার অর্থার্থ তাৎপর্য ঘোষণা আজও প্রতিষ্ঠিত হয় নি। এই উপলক্ষেই ডঃ সুকুমার সেনের উদ্ধৃত উক্তির বন্ধনীকৃত অংশ বিশেষ অমুখাবনযোগ্য।

সাহিত্য জীবন-সম্ভব;—আর জীবনের ধর্ম দেশকালের রথে ডর করে মানব-ইতিহাসের মহাপ্রান্তরে পরিক্রমণ করে ফিরছে,—নিরবধি বিবর্তনের পথে। সেই নিয়ত বহমানতার অনিবার্য স্রোতে অস্তিত্বের নিত্য-নূতন অভিজ্ঞান ক্রমশঃ উদ্ভাসিত হয়ে

৯। ডঃ সুকুমার সেন—‘বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস’ (চতুর্থ খণ্ড)।

১০। নন্দগোপাল সেনগুপ্তকে লেখা পত্র, ১০ই জানুয়ারি, ১৯৪৮।

ওঠে :—একই পদ্ধতির অমূল্যবর্তনে আজ যানুতন, তথ্যের দিক থেকে তাই একান্ত পুরাতন হয়ে পড়ে আগামীকাল। এই নিরন্তর পরিবর্তমানতার সমুদ্রতীরে মহাকালের জাহুধরে নিত্যতার উপকরণ সংগ্রহ ও সঞ্চয়ের ব্রতে ধ্যানাশীন হয়ে থাকেন জীবন-শিল্পী। স্বভাবতই জীবন-সমুদ্রের মহানে যে অভিজ্ঞান উদ্ভূত হয়নি,—শিল্পীর দৃষ্টিতে তার অমূল্যবর্তনিত অনিবার্য। এ নিয়ে অভিযোগ করা যুঁই-বেলি-রজনীগন্ধার সুরভিমদির সন্ধ্যায় আকন্দ-ধূতুরার অভাবজনিত আক্ষেপের মতই নিরর্থক। আগে একাধিক প্রসঙ্গে অমূল্যব করছি,—উনিশ শতকীয় রেনেসাঁসের জন্মলগ্নে ইতিহাস-কণ্ঠের অক্ষুটবাক্য প্রতিশ্রুতিই পরিপূর্ণ পরিণামের দাক্ষিণ্য-মূর্তি ধারণ করেছিল রবীন্দ্র-ব্যক্তিত্বের সহস্ররশ্মি অভিপ্রকাশে। অন্তর্গত বৃহত্তর বাংলার জীবন-ভূমিতে সেই ইংরেজি-শিক্ষিত মধ্যবিত্ত মূল্য-বোধের বিনষ্টির সূত্র ধরেই কালের গতিতে “অত্যন্ত সাধারণ মানুষের জীবন” ক্রমশ পাদপ্রদীপের তলায় প্রক্ষুট হয়ে উঠেছে। এই নব-আবিষ্কৃত অভিজ্ঞানকে উপলব্ধ করে প্রথম আনন্দের কলকাকলি অতি উচ্ছ্বাসের ক্ষীতিবশে সত্যের সীমাকেও অতিক্রম করেছিল। ‘শৌখিন মজ্জুরি’র মায়াজাল বিস্তার করে ‘সাহিত্যের খ্যাতি চুরি’ করার বিকল্পে স্বয়ং করিকে সেদিন সাবধানবাণী উচ্চারণ করতে হয়েছিল। ফলকথা, রবীন্দ্র কবি-প্রতিভার সিদ্ধ পরিণামের সীমান্তভূমিতে বৃহত্তর ইতিহাসের মহাপ্রাস্তরে কালের যাত্রার যে একটি পর্যায়ের সার্থকতম উদ্যাপন ঘটল, তারই পরতর সম্ভাবনার এক নূতন সূত্র ধরে বাংলা গল্পের জগতে রবীন্দ্র মৈত্রের আবির্ভাব। কালস্রোতে সন্ত-বিকাশমান সাধারণ মানুষের জীবন-অভিজ্ঞানকে তিনি সাহিত্যের জাহুধরে সংগ্রহ করে এনেছিলেন। আর যেহেতু তাঁর ব্যক্তি এবং শিল্পি-আত্মা,—ছুইই ছিল মাটির মানুষের একান্ত ‘কাছাকাছি’,—তাই অতি উৎসাহের কৃত্রিমতায় সেই প্রত্যক্ষ-দৃষ্ট জীবনের যথার্থ পরিচয়কে কখনোই তিনি আচ্ছন্ন হতে দেননি। বরং এক অতি দুর্লভ স্পর্শকারতা নিয়ে গল্পে বর্ণিত জীবনের যথার্থ শিল্পরূপ সৃষ্টির সাধনায় বেন তন্ময় হয়েছিলেন। অর্থাৎ, অকিঞ্চিৎকর জীবন-চিত্রের অকিঞ্চিৎকরতম ফলশ্রুতির যথার্থ্যপাণ্ডে আছে অস্পষ্ট হয়ে পড়ে, তাই একান্ত সন্তর্পণ অবধানতায় আত্মসংবরণ করে গেছেন শিল্পী তাঁর রচনার প্রায় সর্বত্র। এই ধরনের অনেক কল্পটি গল্প গ্রথিত হয়েছে ‘থার্ড ক্লাস’ (১৩৩৫) এবং ‘উদাসীরা মাঠ’ (১৩৩৮) সংকলন দুইটিতে। ‘থার্ড ক্লাস’ জনপ্রিয়তার বিখ্যাত :—‘উদাসীরা মাঠ’ গল্পের নামেই দ্বিতীয়োক্ত সংকলনের নাম।

মধুমণ্ডলের একমাত্র মেয়ে উদাসী ;—সম্পন্ন গৃহস্থ মধুমণ্ডল ;—দুটি মাত্র সন্তান, ছেলে ঘুঘু বড়। আর উদাসী ছোট। আট বছরে গৌরীদান করেছিল মধু ; ভাগ্যের

এমনি বিধান, নয় বছরেই হাতের নোয়া ঘুচিয়ে বাপের বাড়িতে ফিরে আসে উদাসী ব্রহ্মচর্য পালন করতে। দেখে শুনে প্রবীণ আত্মীয়জনেরা উপদেশ দেয়,—‘একটা ভাল ছেলে দেখে মেয়েকে গছিয়ে দাও মণ্ডল,—দুখের মেয়ে।’ সমাজে বালিকা বিধবার পুনর্বিবাহে বাধা নেই কিছু !’

কিন্তু যাকে বলা, কথাটা সে ভেবেও উঠতে পারে না ভাল করে। তার আগেই প্রথম আপত্তিতে ফেটে পড়ে উদাসীর দাদা যদু,—মধু মণ্ডলের একমাত্র পুত্র। লেখাপড়া শিখেছে সে,—এট্রান্স ক্লাস থেকে সন্ন্যাসীরা কাছে বিদায় নিয়ে এসেছে,—রীতিমত শিক্ষিত ‘ভদ্রলোক’। যদু মণ্ডল ভাবে, হাজার হোক ক্ষত্রিয় রক্ত রয়েছে গোয়ে, এসব অনাচার করা চলে কি করে! স্ত্রী কুমুদিনীকে নিয়ে রীতিমত ‘ভদ্র’ ‘আধুনিক’ জীবনযাপনের একান্ত প্রয়াসী হয়েছিল যদু।

‘স্বদেশী’র সংগঠনেও উৎসাহের তার অভাব নেই। স্বদেশী সভায় গান করতে এসেছিল ললিত,—স্বকণ্ঠ সুরদর্শন যুবক। নেতৃ-সমাগমের প্রাচুর্যে সভার উৎসাহ উৎসবের উজ্জ্বল রূপ ধরেছিল। সভার শেষে সকলে চলে যায়, কিন্তু ললিতকে বাড়িতে ডেকে আনে যদু,—কুমুদিনী তার কাছে গান শিখবে। মধু মণ্ডলের সকল আপত্তি ভেসে যায়,—বেগতিক বুঝে বৃদ্ধ কিছুদিনের জন্ত তীর্থের পথে যাত্রা করেন। এদিকে কুমুদিনীর গ্রাম্য জড়তার অবরোধ কাটিয়ে ওঠা যদুর পক্ষেও কঠিন হয়। অবশেষে কুমুদিনী উৎসাহ পাবে ভেবে উদাসীকে ডেকে আনা হয় প্রাথমিক মহড়ার জন্ত। কুমুদিনীর গান শেখা বিশেষ এগোয় না; ললিতের তাতে দুঃখও নেই কিছু। কিন্তু প্রথম দিনের জড়তা কেটে যাবার পর উদাসীর আশ্চর্য উন্নতি ঘটে থাকে,—কেবল সংগীতেই নয়,—ললিতের সান্নিধ্যে আরো নানাদিক থেকেই। ক্রমশ পরস্পরের একান্ত সান্নিধ্যে নিবিষ্ট হয়ে আসে ললিত আর উদাসী। অবশেষে একদিন উদাসীকে বিবাহের প্রতিশ্রুতি দিয়ে কলকাতায় ফিরে যায় ললিত।

অথচ তারপর থেকেই বহুশ্রমজনক নীরবতা নামে তার পক্ষ থেকে। এদিকে বৌদির স্নেহব্যাকুল দৃষ্টির কাছে কিছুতেই আর আত্মগোপন করতে পারে না উদাসী। আসলে হতভাগী বোঝেও না তো কিছু! স্তম্ভিত ক্রুদ্ধ যদু কলকাতায় ছুটে যায় ললিতকে ফিরিয়ে আনতে; কিন্তু আশ্চর্য ধাপার কোশলে হাত গলিয়ে পালিয়ে যায় সে; নিরাশ হয়ে ফিরতে হয় যদুকে।

কিন্তু কঠোর নির্মম সত্যকেও আর গোপন করে রাখা চলে না,—সন্তান-সন্তবা হয়েছে উদাসী। চাপা হাসির কোঁতুলে প্রতিবেশিনীদের কণ্ঠে কণ্ঠে কলঙ্ক

ছড়িয়ে পড়ে। যদু এবার কলঙ্ক নিবারণের 'ভদ্রোচিত' ব্যবস্থাই অবলম্বন করে। গ্রামের ছেলে মানিককে পাঁচশো টাকা দিয়ে রাজি করানো হয়, উদাসীকে সে কোনো নিরাপদ আশ্রয়ে রেখে আসবে কামীতে। গভীর রাত্রে পরিবারের উপেক্ষা আর বেদনার মধ্য দিয়ে মানিকের সঙ্গে ঘরের বাইরে পা বাড়ায় উদাসী। পাঁচক্রোশ দূরের সাতপুতের ঘাটের পথে দ্রুত পদক্ষেপে এগিয়ে চলে মানিক, —অন্ধকার মাঠের পথে। বাড়ির ঘাটে গেলে পাছে জানাজানি হয়ে যায়,—সেই আশঙ্কাতেই সাতপুতের ঘাটের অভিমুখে তাদের স্নদ্র যাত্রা। কিন্তু কুচ্ছসাধনেরও একটা সীমা আছে—খানার কাছে এসে আত্ননাদ করে ওঠে উদাসী,—তবু পুলিশের ভয়, কলঙ্কের ভয় প্রাণেরও বাড়ি। তাই প্রাণপণে এগিয়ে চলতে হয়। কিন্তু পথের বাঁকে জোড়া বাবলার তলায় দাঁড়িয়ে উদাসী বলে “আর পারব না মানিকদা! দম আটকে আসছে।” হুহাতে বুক চেপে বসে পড়ে উদাসী।

* * *

“পরদিন প্রভাতে সাতপুতের ঘাটের লোক—জোড়া বাবলা তলায় আসিয়া দেখিল—দুই বাহু দিয়া একটি প্রাণহীন শিশুকে জড়াইয়া ধরিয়া রক্তলিপ্ত দেহে একটি কালো মেয়ে মুক্ত আকাশের দিকে নিশ্চিন্ত নেত্রে চাহিয়া আছে। দেহে জীবন নাই।”

‘উদাসীর মাঠ’-এর ইতিহাস-বিবৃতি এখানেই সাক্ষ্য করেছেন গল্পকার। তাহলেও এই প্রকরণ ও পরিণতির ধারা অতুসরণ করতে গিয়ে সহজেই মনে পড়ে যায়, বাংলা গল্প-সাহিত্যে রবীন্দ্র মৈত্র ব্যঙ্গ ও পরিহাস-রসের শিল্পী হিসেবেই সমধিক স্বরগীয়। তাঁর সিরিয়াস্ গল্পগুলির গভীরেও যেন পরিহাস-শিল্পীর বক্সিম দৃষ্টি প্রচ্ছন্ন বেদনার মর্ম্মরুল থেকে আক্ষেপের এক পরোক্ষ কথাবাত উদ্ভূত করে তোলে,—তীক্ষ্ণ-ফলা ছুরির, মৃদু হলেও অতর্কিত, কর্তনের মত তার জ্বালাকর অল্পভব চেতন মনের সীমায় ক্ষণে ক্ষণেই চকিত হয়ে ওঠে। এখানে হাস্যরসিক রবীন্দ্র মৈত্রের ভূমিকা আত্মসংবৃত্ত স্টাটারিস্ট্-এর। আগে বলেছি,—ক্রান্তিকালের একটানা বিনষ্টজনিত যন্ত্রণাবোধ শিল্পীর আত্মায় প্রতিকারহীন বিকোভের এক পাষণ-কাঠিন্য জমাট করে তোলে;—তারই শানবাসানো গায়ে পৌঁচের পর পৌঁচ টেনে ধারালো হয়ে ওঠে ব্যঙ্গ-বিদ্রোপের তীক্ষ্ণ ছুরিকা। রবীন্দ্র মৈত্রের বেলাও ঘটেছে তাই। তাঁর প্রায় সকল রচনাই অব্যবহিত কালের সংশয়-সমস্তার প্রেক্ষাপটে নিত্যন্ত ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার ভুলিতে গাঢ় সহানুভূতির রং জমাট করে আঁকা

জীবনচিত্র। শিল্পীর জীবনানুভব সকল দিক থেকেই বস্তুতঃ জন্মাট;—অর্থাৎ আবেগ-অনুকম্পার অতিশয়তায় গল্পের বিষয় ও বিভাস-ক্রমকে ছাপিয়ে তাঁর ব্যক্তি-মানস কখনো পাদ-প্রদীপের তলায় অনধিকারপ্রবেশ করে নি। শিল্পীর মর্মানুভবের স্পর্শ সর্বত্রই সংশ্রুতিতেই হলেও গল্পদেহে তা সহজে নেপথ্যাশ্রয়ী! তবু সূক্ষ্ম ব্যক্তিত্বের সকল সদিচ্ছা এবং বলিষ্ঠ কর্মযোগীর নিঃশেষিত-শক্তি প্রয়াসের বিনিময়েও বিধির খেয়াল যখন অনিবার্য হয়ে ওঠে, তখন বিকোভের অগ্নিদাহকে অবদমন করা রবীন্দ্র মৈত্রেয় সিরিয়াস গল্পগুচ্ছেও অসম্ভব হয়েছে মাঝে মাঝে; যদিও কখনোই তা অসংবৃত হয়ে পড়ে নি।

‘উদাসীর মাঠ’ গল্পতেই দেখি জীবনের অতবড় নির্মম অপচয়ে আকোশক্ষুব্ধ হয়ে উঠেছেন শিল্পী। গল্পের বিষয়ে শরৎচন্দ্রোত্তর যুগের পক্ষে কোনো অভিনবতা রয়েছে বলে মনে করা কঠিন। কিন্তু শরৎচন্দ্রের গল্পে যেখানে বেদনা এবং tragedy,—এই গল্পের শেষে সেখানে রয়েছে ক্রোধ আর আক্ষেপ, মাঝে মাঝে তির্যক্ ভাষণের কল্যাণে যা সভ্যচেতনার মর্মমূলে চাবুক হানতে চায়। তথ্যের দিক থেকে একথাও লক্ষ্য করতে হয় যে, নিজের দেশকালের একান্ত আত্মীয় উত্তরবঙ্গের তথাকথিত অস্বাভাবিক জীবনভূমিতে গল্পের গটকে প্রসারিত করেছেন শিল্পী। ঠিক ঐ সময়েই দীর্ঘদিনের সামাজিক অবিচারের বিরুদ্ধে আত্মপ্রতিষ্ঠার সংগ্রাম শুরু করেছিলেন এঁরা। কিন্তু ভাগ্যের পরিহাসে তথাকথিত উচ্চজন্মের সংকীর্ণতার শেকল ভাঙতে গিয়ে নিজেদের প্রযুক্ত প্রাণ-ধর্মের পায়ে নতুন দৈত্বের বেড়ি পরিয়ে বসেছিলেন। উত্তরবঙ্গের স্বভাব-সংগ্রামী রাজবংশীর জাত,—প্রকৃতির মতই উদ্দাম, দুর্ধর্ষ, প্রাণোচ্ছল তাঁরা;—প্রাণের সহজ সত্যের স্বীকৃতি তাঁদের সামাজিক সংস্কারেও। তাই উদাসী যেদিন ন’বছর বয়সে ব্রহ্মচর্য পালনের অসাধ্য সাধন করতে পিত্রালয়ে ফিরে এল, প্রবীণ বিজ্ঞানেন্দ্রের সেদিন সহুপদেশই দিয়েছিলেন। কিন্তু প্রাণের সেই চিরন্তন নীতিকে প্রত্যক্ষ করতে পারলে না যহু,—এট্রাস্কের সীমান্ত থেকে সন্ন্যাসীর দরবারে বিদায় নিয়েও সভ্যতা আর আভিজাত্যের মিথ্যা অভিমানে একটি নিরুপায় বালিকার ভবিষ্যৎকে মর্মান্তিক বিনষ্টির অনিবার্যতার মধ্যে ঠেলে দিল সে। যহুগুলের ‘পৌণ্ড্রকজিয়’ হয়ে ওঠার মিথ্যা আভিজাত্যকল্পনার নির্মম বেদীতলে যুগবন্ধ অসহায় গুণের মত নিহত হয়েছে উদাসী। ঐ যহু-প্রসঙ্গেই, তার পৌণ্ড্রকজিয়ত্ব, পাণ্ডিত্য আর আধুনিকত্বের মিথ্যা অভিমানের প্রতি তির্যক্ ইঙ্গিতের বিহ্যংবলক কণিকের জন্ত যেন চমকে উঠেছে গল্পের শরীরে। কিন্তু সে ঐ কণিকের জন্তই; মনের চোখ মেলে

তাকে স্পষ্ট অনুভব করতে পারার আগেই সে ইঙ্গিত মিলিয়ে যায়,—তাই এ-সব গল্প পূর্ণাঙ্গ ব্যঙ্গ-গল্প নয়।

বস্তুত এ-ধরনের গল্পে সমাজ সভ্যতার অসাম্য অসংগতি আর মিথ্যাচারের বিরুদ্ধেই শিল্পীর ক্ষোভ নাতিস্পষ্ট ব্যঙ্গব্যঙ্গনাময় সহদয়তার কাঠিকে জমাট হয়ে উঠেছে। একদিকে দেখি ঘণ্টার পরে ঘণ্টা দমদেয়া কালের মত চলন্ত গাড়িতে ধ্বস্তারিবাটিকার জয়গান করে চলেছে ‘ক্যানভাসার’—‘কাশি সারে, হাঁপি সারে, উৎকাসি খুৎকাসি, যক্ষা, রাজ্যক্ষা, আমাশয়, উদরাময়জনিত কাশি, সব সারে। শুধু কাশি নয় সকলরকম ব্যাধি সারে। ছোটছেলের পেঁচোয় পাওয়া, মেয়েদের হিষ্টিরিয়া, চোখ ওঠা, কান দিয়ে পুঁজপড়া, বাত, আমবাত, গাটবাত, পক্ষাবাত, দাদ, চুলকানি, পাচড়া সারে।’—হাঁকে আর কাশে রসিক ক্যানভাসার, কাশিটা ভাল নয়। তবু ধামলে চলবে না, “মেয়েটা বডুই বড় হয়ে উঠেছে। তাছাড়া লাভের ভরসাটাই বা কি কম! হাজার তিনেক শিশি বেচে দিতে পারলে টাকার তিনপয়সা করে কমিশন, মাইনে সমেত সাতদিনের ছুটি আর একমাসের মাইনে আগাম।” অতএব রসিক হাঁপায়, কাশে আর হাঁকে। এই প্রসঙ্গে ধ্বস্তরি বাটিকার সর্বরোগহর বিজ্ঞাপন, আর বিজ্ঞাপকের রোগজর্জর মুমূর্ষু কাঠামোটির তীব্র কন্ট্রাস্ট লক্ষ্য করবার মত। বৈপরীত্যের এই তীব্রতা থেকেই বিক্ষোভের বন্ধিম প্রতিকলন স্বতঃস্ফূর্ত হয়ে উঠেছে। এই কন্ট্রাস্ট-এর জমাট ঘনতা চাপা-ব্যঙ্গের যথার্থ রূপ ধরেছে, যখন রসিকের নিরোগকারী ব্রজ পাল গাড়ির যাত্রীদের মাঝে বসে পরিতৃপ্তির স্থিত হাসি হাসে। রসিক যত কাশে,—ব্রজ পাল হাসে ততই,—“তাহার স্ত্রীতোদরের উপর হীরার লকেটটি বারবার আছাড় খাইয়া পড়িতে লাগিল,—আমি নীরবে তাহাই দেখিতে লাগিলাম।”—এই নিরুপায় দ্রষ্টার ভূমিকায় শিল্পীর অন্তরে যত বঙ্গগা আর ক্ষোভ পুঞ্জিত হয়েছিল, তাই যেন জমাট তাল বেধে উঠেছে গল্পের শরীরে। আর তারই ফাঁকে ফাঁকে বিক্ষুব্ধ আক্রোশ নাতিতীব্র বক্রোক্তির ব্যঙ্গনাম ছড়িয়ে পড়েছে।

‘উদাসীর মাঠ’-এ সভ্যতার ছদ্মবেশী নিষ্ঠুরতার এক দানবী রূপ দেখেছি, ‘ক্যানভাসার’-গল্পে আছে অর্থনৈতিক অসাম্যের বর্বরতা-পীড়িত তথাকথিত সভ্য সমাজের বীভৎস রূপচিত্র। তেমনি ‘লাউডগা’ গল্পে শহরে সভ্যতার হৃদয়হীনতার প্রান্তরে এক গ্রাম্য দিদিমার আত্মিক রিক্ততার ট্রাজিক রূপ আবার বক্রোক্তি-ঘন কঠিন প্রস্তরমূর্তি ধরেছে। ফলকথা, বিষয় এবং বিজ্ঞাসের বৈশিষ্ট্যে রবীন্দ্র মৈত্রেয় সিরিয়াস গল্পগুলিতে সাধর্ম্যের ঐক্যমুদ্র নিবিড়; যদিও তার ফলে সৃষ্টির মধ্যে গভীরগতিকতা কোথাও ক্রান্তিকর হয়ে ওঠে নি। বিচিত্র অভিজ্ঞতার মূলে নিহিত

শিল্পি-চেতনার প্রগাঢ় প্রাণশক্তিই প্রায় প্রত্যেকটি গল্পে স্বতন্ত্র জীবন-রসের স্বাহুতা সঞ্চার করেছে। বস্তুত রবীন্দ্র মৈত্রের পরিহাস-রসের গল্পগুলিতেও শিল্পীর উদার বলিষ্ঠ ব্যক্তিত্বপ্রভাবই সৃষ্টির স্বাদবৈশিষ্ট্যকে সর্বাঙ্গসমুজ্জল করে তুলেছে।

এই প্রসঙ্গে স্মরণ করতে হয়, গল্পশিল্পী হিসেবে রবীন্দ্র মৈত্র সজ্ঞানীকান্তের অগ্রবর্তী ; এমন কি ‘শনিবারের চিঠি’র অনিশ্চয়তার দিনে নিরুপায় সজ্ঞানীকান্তকে ‘আনন্দবাজার পত্রিকা’-প্রতিষ্ঠানের স্নিগ্ধ আশ্রয়ে টেনে এনেছিলেন তিনিই। ইতিপূর্বেই ‘আনন্দবাজার’ের পৃষ্ঠায় দিবাকর শর্মার ছদ্মবেশে তিনি ‘বাস্তবিকা’র হাসির আসর জমিয়ে তুলেছিলেন। পরবর্তী কালে ‘শনিবারের চিঠি’তেও সেই একই ধারার স্বত-উৎসার। কিন্তু তৃতীয়বারের স্থায়িক্রমে ‘শনিবারের চিঠি’র আশ্রয়প্রকাশের অব্যবহিত পরেই তাঁর আকস্মিক জীবনান্ত ঘটে। তাহলেও ‘শনিবারের চিঠি’র পরিসমাপ্তে রবীন্দ্র মৈত্রের অবতারণা নিরর্থক নয়। বাংলা গল্পসাহিত্যের দ্বিতীয় পর্বে ইতি এবং নেতিমূলক প্রয়াস-প্রবাহের যে ফলশ্রুতি ইতিহাসের স্বীকৃতি অর্জন করেছে, তারই অগ্রক্ৰমে রবীন্দ্র মৈত্রের ব্যঙ্গ-সরস সৃষ্টি ‘শনিবারের চিঠি’র গোষ্ঠীভুক্ত। তাছাড়া সজ্ঞানী দাসের সরস ও ‘বিরস’ গল্পে যথাক্রমে যে জালাবর্ষী ব্যঙ্গ এবং আত্মঘাত্যগাবোধের অভিব্যক্তি, তাই প্রগাঢ় পূর্ণতা আরম্ভ করেছে রবীন্দ্র মৈত্রের লেখনীতে।

তাঁর সিরিয়াস গল্পপ্রবাহের মতই ব্যঙ্গ-গল্পগুলিও অব্যবহিত জীবন-প্রসঙ্গকে আশ্রয় করে গড়ে ওঠে। আর সিরিয়াস গল্পে বিজ্ঞপের যে শাণিতথার ছুরির আঘাত ক্রীণ প্রচ্ছন্নপ্রায়, তাই একেবারে নিরাবরণ হয়ে উঠেছে হাসির গল্পগুলো।

‘লিপি বিবর্তনী’ নামক গল্পের শুরু হয়েছে,—“বাল্যাবধি গবেষণা করিবার প্রবৃত্তি আমার অত্যন্ত প্রবল। প্রবৃত্তিটা অনেকদিন চাপা পড়িয়াছিল, শেষে গবেষকদিগের সম্মান দেখিয়া গত বৎসর গবেষক হইবার ইচ্ছা জন্মিল। কিন্তু গবেষণার নূতন কোনো ক্ষেত্র দেখিলাম না। ভাবাত্তা হইতে আরম্ভ করিয়া আরসোলায় বংশানুক্রম পর্যন্ত যাবতীয় ক্ষেত্রই মহারথী এবং রথীরা অধিকার করিয়া বসিয়া আছেন। শেষে দৃষ্টি পড়িল একখানি চিঠির দিকে। মাথায় বুদ্ধি আসিল। সেইদিন হইতে বাংলার লিপিসাধিত্য সম্বন্ধে গবেষণা শুরু করিলাম।”

এই উপলক্ষ্যে লেখকের দৃষ্টারে অনেক চিঠি জমে গিয়েছিল। ক্রমশঃপ্রকাশ্য সেই পত্র-ধারার কয়েকটি পত্র ‘যুগবিভাগ’ করে ক্রমাগত ছাপিয়ে দেওয়া হয়েছে গল্পে। সাকল্যে আটখানা বা চার জোড়া পত্র উদ্ধৃত হয়েছে,—অর্থাৎ, প্রতি যুগে প্রণয়ীর আবেদন ও প্রণয়িনীর প্রতিবেদন।

প্রথম পত্র—“আদিম বর্ষের যুগের লিপির প্রতিলিপি”—তুলোট কাগজ ও কব

কালিতে রচিত। ১৮৭০ শকাব্দের ১২ চৈত্র “শ্রীশ্রীদাস কান্ত দামোদর শর্মণঃ” রচনা,— বৈধী পত্নী ‘প্রিয়ে কাদম্বরী’র উদ্দেশ্যে। অধ্যাপকের চতুশ্চাঠীতে দামোদর বিরহ-সন্তপ্ত হৃদয়ে ব্যাকুল,—সাবিজীৱিত প্রতিষ্ঠার দীর্ঘায়ত প্রয়াসের পরিবর্তে কোনো আন্ত সংঘটনীয় ব্রত উদ্‌ঘাপনের নির্দেশ সহযোগে পত্র রচনা করেছেন। অপরাপর উপদেশ-নির্দেশের মধ্যে “শুক্লজনের সেবায় সর্বদা অবহিত” থাকবার উল্লেখও সন্নিবেশ ছিল।

দ্বিতীয় পত্রে সম্ভবতঃ প্রথম পত্রের উত্তর দিয়েছেন কাদম্বরী দেবী। “শতকোটি প্রণামান্তে” স্বামীকে ধৈর্য ধারণের উপরোধ জানিয়ে লিখেছেন,—দিবাভাগের কর্মব্যস্ততার বিশ্বস্তি অনিবার্য, কেবল রাত্রিকালে বিরহ-যন্ত্রণা দুঃসহ হ’লে ‘ইষ্টমন্ত্র জপ’ অথবা ‘সাবিজ্যপাখ্যান পাঠ’ করে থাকেন তিনি।”

তৃতীয় পত্র মধ্যরোমাঞ্চিক যুগের রচনাকাল ২৫শে চৈত্র, সন ১২৯৭, রচনাস্থল “কলিকাতা”। পাতলা চিঠির কাগজে পাখির ছবি ছাপা আছে, তার মুখে ঝামের পত্র, নীচে লেখা “বাও পাখি বলো তারে, সে যেন ভোলে না মোরে”। এ-পত্রও ‘প্রাণাধিকা হৃদয়েশ্বরী’ অর্থাৎ বৈধী পত্নীর উদ্দেশ্যে রচনা করেছিলেন তার ‘প্রেমদাস’ প্রবাসী স্বামী যুগুন্দ। মুখ্য জিজ্ঞাস্তা বিষয় ছিল, হেমাদিনী তার ‘প্রেমদাস’কে কিরূপ ভালবাসেন—“শৈবলিনী যেমন প্রতাপকে, দরিয়া যেমন মোবারককে, আরেখা যেমন জগৎসিংহকে, কুন্দনন্দিনী যেমন নগেন্দ্রকে, রোহিণী যেমন গোবিন্দলালকে—ততখানি, না তদপেক্ষা অধিক?”

অতঃপর হেমাদিনীর উদ্দেশ্যে ক্রীত প্রেম-উপকরণ তৈল, আলতা থেকে অভিনব প্রেমপত্রের দীর্ঘ কিরিত্তি আছে। এর উত্তরে বাশখালি থেকে ১২৯৮ সালের ৮ই বৈশাখ হেমাদিনী তার ‘প্রাণেশ্বর হৃদয়সর্বস্ব’কে জানিয়েছিলেন, একখানি ভিন্ন তার ভাল সাড়ী নেই, ডুমুর ফুলের হাতের ব্রেসলেট্ ‘কলিকাতার নূতন প্যাটেন’ মত গড়া, তাই দেখে তিনি মুগ্ধ ইত্যাদি। অবশ্য পরিশেষে জ্ঞাপন করেছেন,—স্বামীকে তিনি মত ভালবাসেন “এত ভালবোধ করি কোন ক্রী কোন স্বামীকে ভালবাসে নাই।” এমনকি “যদি পাখি হইতাম তবে উড়িয়া গিয়া তোমার ঠোঁটে ঠোঁট লাগাইয়া বসিয়া থাকিতাম।” তদভাবে ভাবী পক্ষি-জন্মের প্রার্থনা জানিয়ে পত্র হারফৎই শতকোটি চুখন জানানো হয়েছে,—পত্রের কাগজেও বৈশিষ্ট্য আছে,—ছাপানো লাল ফুলের ফুড়ির তলার ছাপার হরফে লেখা ছিল :—“শিশিরে কি ফুটে ফুল বিনা বরিষণে, চিঠিতে কি ভিজেন মন বিনা দরশনে।”

তৃতীয় জোড়ার প্রথম পত্র ‘বর্তমান বস্তুযুগ’-এ ‘সবুজ কাগজ’ লাল কালিতে রচিত অনাদিক পুরুষ লিখেছেন ‘সাকী’কে,—বিনা তারিখের চিঠি। অর্থাৎ ভূতপূর্ব সাকী,

কর্তমানে পত্রলেখক স্বাক্ষর বিবাহ-বন্ধনে আর দম বন্ধ হতে চলেছে—কারণ মনে মনে যখন বিয়ের আগের লুকোচুরি রাজ্য গড়ে তুলতে ইচ্ছে করে, তখন হঠাৎ দেখা যায় “পটলি, পণেশ, খেদি আর ছোট কাকা পথ আগলে বোনে আছে।” অন্তঃপ্রসূতনকেই নতুন বন্ধুত্বের আমন্ত্রণে আহ্বান করতে হয় নিরুপায় সাক্ষীকে।

‘সাক্ষী’র রচিত পত্র-শেষে পুনশ্চে ফুবেয়ারের বইয়ের তর্জমার জন্য উৎকর্ষা আছে।

সর্বশেষ পত্রগুচ্ছ—সপ্তম ও অষ্টম সংখ্যক—অনাগত ভ্রূণযুগের গবেষণালব্ধ (?) সম্ভাব্য প্রতিরূপ। সবুজ কাগজে লাল কালিতে টাইপ্ করা হয়েছে; ‘সোমবার ১২-৪৪ মিনিট, দুপুর’-এ টাইপ্ করেছেন ১২ নং গোরহান এভিনিউর চকোর চাকলাদার। সে চিঠির বিষয়-মাহাত্ম্য অপর পক্ষের উত্তরেই প্রতিভাত হতে পারবে,—উত্তরের চিঠির কাগজ এবং হরফ যথাপূর্ব। টাইপ্ করা হয়েছে,—‘সোমবার রাত দুপুর’এ :—

“আমার প্রাণ হোটেলের নতুন বোর্ডার,

তোমার চিঠি। কাল তোমাকে আমার খুব ভালো লেগেছে। অবশ্য বরাবর যদি এমন ভালো লাগে তবে তো ভালো কথা। কিন্তু যদি না লাগে? কাজেই আমি একটা trial দিতে চাইছি তোমাকে। আমি সাত দিনের কনট্রাক্টে তোমাকে নিতে রাজি আছি। অবিশ্যি তুমি আমার বাড়িতে আসবে। তোমার আপিস তুলে আনবে আমার বাবুর্চি-খানার পাশের ঘরটায়। তোমার কুকুর আনতে পারবে না। কেন না আমার কাবুলি বেড়ালটা ভয় পাবে। মিঃ বৈরাগী—যিনি আমার স্বামীর post-এ গত তিনমাস ধরে কাজ কর্চেন—তার সঙ্গে তিন মাসের agreement ছিল, কাল শেষ হবে। কাজেই কাল সন্ধ্যাবেলাতে তুমি আসতে পার। মিঃ পিপাসু পাল আমার সেক্রেটারির ছেলে—সেদিন পোরোহিত্যে First Class Honours নিয়ে পাশ করেছেন। তিনি পুরোহিত হবেন। রাত আটটার মধ্যে বিয়ে শেষ হয়ে যাবে। বাসর গ্রামকেক অথবা জিজার বিয়ার যে-কোনো হোটেলে হতে পারে—তোমার খুশি।

তোমাকে ভাল লেগেছে বলেই বলছি, তিনটি জিনিস আমি গছন্দ করিনে—

(১) সকালে ঘুম থেকে ওঠা। (২) টেচিয়ে খবরের কাগজ পড়া। (৩) খেতে বসে পা দোলানো।

এ সব সা ৪ রাজী যদি তুমি থাক তবে কাল সকালে চিঠি দবে। ঠিক বেলা

দশটার যেন চিঠি পাই। কেননা আমার ছেলে দুটি Boarding School-এ আছে। Ceremony-র সময় তাদিকে আনতে হবে।”

তোমার হুঁশা হোড়

২৭ নং কদম্বকলি রোড”

গল্পের শেষ এখানেই। কেবল শেষোক্ত পত্র দুখানি সম্পর্কে ফুটনোট-এ গবেষক (?) জানিয়েছেন,—“এ চিঠি দুখানি আমার সংগ্রহের মধ্যে নাই। লিপি-সাহিত্য সম্বন্ধে গবেষণা করিতেছি শুনিয়া ‘বাস্তবিকা’র সদস্যরা আগামী যুগের প্রেমপত্রের একটা আত্মনানিক নমুনা অগ্রগ্রহ করিয়া পাঠাইয়াছেন। তাই নকল করিয়া দিলাম।”

—রবীন্দ্র মৈত্রের ব্যঙ্গ-গল্পের এক সার্থক প্রতিনিধি এই রচনাটি,—অর্থাৎ, সমসাময়িক জীবন-প্রসঙ্গের অসংগতির প্রতি ক্ষুধার বিজ্রপের ছুরিকা সঞ্চালনের এক সার্থক নিদর্শন। গল্প-সাহিত্যে-আলোচনায় নবন্যারীর যৌনসম্পর্কের উদঘাটনে নীতি ও রীতিবাহিত্যের (unconventionalism) যে অতি-উৎসাহ সমসাময়িক সেকালে প্রথর হয়ে উঠেছিল, তারই বিরুদ্ধে পরিহাসের অভিঘাত নাটকীয় রীতিতে ক্রমপরিণতির চরম-বিন্দুতে পৌঁছে দিয়েছেন শিল্পী তাঁর সর্বশেষ কল্পিত চিঠিতে। আঙ্গিকের দিক থেকে অভিনবতা, তথা নতুন চমকসৃষ্টির দাবি নিশ্চয়ই এ গল্পের আছে। কেবল যৌন-প্রসঙ্গ নয়, ‘আধুনিক কবিতা’, লীগশাসনের অসঙ্গতি (‘দিবাস্বপ্ন,—রহিমী আমল’), নতুন সমাজ-সংস্কারের সাধনাহীন আড়ম্বরের বিড়ম্বনা (‘সংস্কারক’) ইত্যাদি নানা প্রসঙ্গে পরিহাস-বিজ্রপের ঘন ঘন বজ্রবিদ্যুৎ পাতনের আতঙ্ক সৃষ্টি করে তুলেছিলেন একদা এই উদীয়মান গল্পলেখক। এই প্রসঙ্গে একটা কথা স্পষ্ট করে নেবার প্রয়োজন রয়েছে। ব্যঙ্গ-শিল্পী রবীন্দ্র মৈত্রকে সকলপ্রকার ‘আধুনিকতা’র পরিপন্থীরূপে কল্পনা করার প্রবণতা একালে একেবারে অসম্ভব নয়। কিন্তু যথার্থ ঘটনা তার সম্পূর্ণ বিপরীত। সমসাময়িক কালের রাজনীতি-সমাজনীতির অসাম্য-পীড়িত অন্তস্থ পরিবেশে সমাজকর্মী ও দেশহিতব্রতী রাজনীতিকের নির্ধাতিত জীবনব্রত স্বেচ্ছায় তিনি বরণ করেছিলেন, এবং আত্মত্যাগ তাঁর ব্রত-ভঙ্গ হয়নি। আর শুধু সেই সীমিত জীবনের গণ্ডিতেই নয়,—সাহিত্য-সংস্কৃতির বিকাশভূমিতেও রবীন্দ্র মৈত্র আত্মার গভীরে ছিলেন প্রগতিকামী। ‘উদারীর মাঠ’, বা ‘ক্যানভাসারের’ মত গল্পে তার স্বাক্ষর রয়েছে। কেবল ভারসাম্যে অভাবের প্রতি, তথা অসঙ্গতির বিরুদ্ধেই ছিল তাঁর একমাত্র জেহাদ। অথবা সেই নিরবচ্ছিন্ন অবক্ষয়ের যুগে অসামঞ্জস্য আর অসঙ্গতি জীবনের সকল দিকে প্রায় ছর্নিবার হয়ে উঠেছিল,—তাই পরিহাসশিল্পীর লেখনীতেও

নিরুপায় বিকোন্ডের বিষজালা ছিল অনাবৃত ; যার ফলে অনেক রচনাই অব্যবহিত যন্ত্রণাবোধের বিষচক্রে সীমা লঙ্ঘন করে সার্থক নির্মিতির পর্দায় উঠে আসতে পারেনি। কেবল ‘সংস্কারক’ নয়, ‘ত্রিলোচন কবিরাজ’-এর মত বিখ্যাত গল্প সঙ্ক্ষেও একই কথা বলা চলে। জীবনের অব্যাহিত অসংগতিগুলিকে ক্রুরতম বন্ধিমভঙ্গিতে অতিবিস্তারিত করে পরিহাসাস্পদ করে তোলাই রবীন্দ্র মৈত্রেয় ব্যঙ্গ-গল্পের মুখ্য শৈলী। ‘লিপি বিবর্তনী’তে যেমন,—‘ত্রিলোচন কবিরাজ’-এও ঠিক একই আঙ্গিক অমুহৃত হয়েছে। সেই বিস্তৃতি স্বাভাবিকতার সীমা অতিক্রম করে গেলে তা হাসির উপকরণ হয়ে উঠে,— শিল্পীর চোখের তির্যক বন্ধিম দৃষ্টি সেই হাসিতে ব্যঙ্গের হল যোগান দিয়ে থাকে। বস্তুত সেই ছলের জালা ভুলে গিয়ে হাসির মানসসরোবরে শিল্পীর মন ভেঙ্গে যদি উঠতে পারে তবেই ব্যঙ্গ স্থায়ী হাস্যরসের উপকরণ হয়ে উঠে বলে বিশ্বাস করি,—যেমন হয়েছে বন্ধিমের ‘কমলাকান্তের দপ্তরের ‘বাবু’, ‘বড়বাজার’ ইত্যাদি রচনায়। সমসাময়িক জীবনের নীরঙ্ক অপঘাতকে বিজপে কবাহত করেছেন বন্ধিম, কিন্তু অস্তরের মূলভূমি থেকে সূক্ষ্মতর জীবনযন্ত্রির আকাঙ্ক্ষাকে উন্মূলিত করতে পারেননি। এখানেই Pope-Dryden-এর মত ব্যঙ্গশিল্পীর থেকে ‘কমলাকান্তের’ তফাৎ। বিজপের জালাটাই সব নয়—সব কিছুর অতীত অনাবিল হাসিটুকুকেও উপেক্ষা করা চলে না সেখানে। ব্যঙ্গরসিক রবীন্দ্র মৈত্রেয় শিল্প-চেতনায় ‘কমলাকান্তের’ শ্রদ্ধাপূত অমুভব প্রগাঢ় হয়েছিল বলে বিশ্বাস করি। সজনীকান্তের ‘মধু ও হল’-এর ভূমিকায় কমলাকান্তের কালজয়ী কীতির কথাই তিনি স্মরণ করেছেন:—যাকে ভালবাসা যায় নি, তাকে আঘাতও করতে পারেন নি কমলাকান্ত, রবীন্দ্র মৈত্রেয় এই প্রচ্ছন্ন ইঙ্গিত তাঁর নিজের সরস রচনার পক্ষেও অবাস্তব নয়। ‘লিপিবিবর্তনী’, ‘ত্রিলোচন কবিরাজ’, ‘সংস্কারক’ ইত্যাদি আলোচিত-অনালেচিত সকল রচনাতেই লেখক কেবল সেইসব অসঙ্গতির মূলেই বিজপের কুঠার হেনেছেন—যার সূক্ষ্ম, সজীব জ্ঞপ্তিদের স্বপ্নকে তিনি মনপ্রাণে ভালবেসেছিলেন প্রবল আবেগের সঙ্গে। ফলকথা: কমলাকান্তের কালজয়ী প্রতিভা নিশ্চয়ই দিবাকর শর্মার ছিল না,—কিন্তু তাঁর স্বজনবাসনা কমলাকান্তের আঙ্গিক সাধারণের আকাঙ্ক্ষায় তন্দ্রয় হয়েছিল—এমন জ্ঞানমান একেবারেই নিরর্থক নয়।

এঁর গল্প-সংকলন গ্রন্থাবলীর মধ্যে রয়েছে—‘থার্ড্লাস’ (১৩৩৫), ‘দিবাকরী’ (১৩৩৮), ‘উদাসীন মাঠ’ (১৩৩৮), ‘বাস্তবিকা’ (১৯৩২), ‘ত্রিলোচন কবিরাজ’ (১৯৩৩), ‘নিরঞ্জন’ (১৯৪৮) ইত্যাদি।

হাসির গল্পে ‘শনিবারের চিঠি’র অন্তর্ভুক্তি

‘শনিবারের চিঠি’র স্রষ্টা অন্তর্ভুক্ত করে বাংলা হাসির গল্প ও গল্পকারদের প্রসঙ্গ বহুদূর প্রসৃত হতে পারে। বস্তুত অন্তরের সহজাত পরিহাস রসের সার্থক প্রকাশ কামনা করেই রামানন্দ চট্টোপাধ্যায়ের পুত্র অশোক চট্টোপাধ্যায় ‘প্রবাসী’র কর্মাধ্যক্ষ থেকেও সাপ্তাহিক ‘শনিবারের চিঠি’র প্রয়োজন অনুভব করেছিলেন। এমন কি ‘প্রবাসী’র তীরে নিশ্চিত আশ্রয় আর প্রতিষ্ঠার আসন আয়ত্ত্ব হয়ে যাবার পরেও ‘শনিবারের চিঠি’র বিলোপে চাতকের মত সজ্ঞানীকান্তও ব্যাকুল হয়ে উঠেছিলেন ঐ একই কারণে। শুধু তাই নয়, সমসাময়িক সাহিত্য-আন্দোলনের ক্ষেত্রে মুখ্যত ব্যঙ্গ-পরিহাস-কুশল সাংবাদিকতার দৃঢ় দক্ষতা-বলেই ‘শনিবারের চিঠি’র স্রষ্টা এবং কু ছরকমের খ্যাতিই দেদিন অনস্বীকার্য হয়েছিল। এসব তথ্য পূর্বে উল্লেখ করেছি। ফলকথা, ‘শনিবারের চিঠি’র পৃষ্ঠায় গল্প-পছ, গল্প-উপন্যাস-প্রবন্ধ-নাটকে বহু সিরিয়াস রচনারই প্রকাশ ঘটেছে,—যাদের ঐতিহাসিক সম্মাননীয়তা আজ অবিসংবাদিত। তাহলেও তার ‘শনিবারের চিঠি’র—অর্থাত্, যথার্থ স্বকীয়তা আসলে কালজয়ী পরিহাস-রস সৃষ্টির অফুরন্ত বৈচিত্র্য আর বৈশিষ্ট্য। ফলে সমসাময়িক কালের প্রবীণ ও তরুণ শিল্পী অনেকেই ‘শনিবারের চিঠি’র পৃষ্ঠায় বিচিত্রবাদী হাস্যরসের আসর জমিয়ে তুলেছিলেন। এঁদের মধ্যে গল্পলেখক হিসেবে একান্ত অন্তরঙ্গরূপে অবশ্য-স্বরূপীয়তার দাবি রয়েছে অশোক চট্টোপাধ্যায় আর ডাক্তার বনবিহারী মুখোপাধ্যায়ের। এই দুজনের কেউই গল্পের সংকলন প্রকাশ করেন নি। সমকালীন সাহিত্য-সাময়িকীর পৃষ্ঠাতে তাঁদের বিশ্বয়কর দক্ষতার অভিব্যক্তি গুহায়িত হয়ে আছে। অশোক চট্টোপাধ্যায় ‘শনিবারের চিঠি’র জন্মদাতা। তাঁর অতুল্য রচনা-দক্ষতার প্রসঙ্গে সজ্ঞানীকান্ত দাস লিখেছিলেন “উইট্‌ চিউমার ও স্ট্রাটায়ার রচনায় তাঁহার অসাধারণ স্বাভাবিক দক্ষতা ছিল। এই বিষয়ে তাঁহার সমকক্ষ ব্যক্তি বাংলাদেশে আমি দেখি নাই।”^১ ‘শনিবারের চিঠি’র পৃষ্ঠায় গল্প-পছ গল্পে এই হাস্যরসিক প্রতিভার বিচিত্র পরিচয় নিবন্ধ রয়েছে।

ডাক্তার বনবিহারী মুখোপাধ্যায় প্রখ্যাত ব্যঙ্গশিল্পী ‘বনকুল’-এর শিক্ষক,—এই অন্তত-স্বভাব লোকটি একদা কলকাতা মেডিকেল কলেজের অধ্যাপক ছিলেন। বনকুলের ব্যক্তি-চরিত্রেই কেবল নয়, কোনো কোনো রচনাতেও এই অসাধারণ শাস্ত্রটির প্রভাব সূচিক্রমেই হয়ে আছে। বনবিহারীর হাস্য-রস গল্প-সাহিত্যের কথা স্মরণ করে পরিয়মল গোস্বামী লিখেছেন,—“বাংলা-ভাষার তিনি ছিলেন স্ট্রাটায়ারের

রাজা”^{১০}। ১৯৩৬ বাংলা সাহিত্যের ভিত্তি সংস্থার সমসাময়িক ‘আধুনিক সাহিত্যে’ যৌন ভাবনার আভিয্যাকে কবাহত করতে ‘নরকের কীট’ লিখে ‘শনিবারের চিঠি’র আসরে যোগ দিয়েছিলেন বনবিহারী। রচনাটি সেকালে বিতর্ক আর পরম্পর-বিরোধী তথ্য আলোচন-আন্দোলনে ‘নরক গুলজার’ করে তুলেছিল প্রায়। সজনীকান্ত লিখেছিলেন “নরকের কীট বাংলা সাহিত্যে আগে বাড়ার একটি মাইল স্টোন।”^{১১} এই সিদ্ধান্তের সবটুকুই স্বজনকৃত্য নয়।

অশোক চট্টোপাধ্যায় আর বনবিহারী মুখোপাধ্যায়,—এঁরা দুজনে ‘শনিবারের চিঠি’র মৌলিক উদ্দেশ্য-প্রকৃতির সঙ্গে ছিলেন অভিন্নহৃদয়। তাই সজনীকান্ত ও রবীন্দ্র মৈত্রের মত ‘শনিবারের চিঠি’র আত্মার অন্তরঙ্গ তাঁরা,—যে অর্থে প্রেমেন্দ্র-বুদ্ধদেব ছিলেন ‘কল্লোলে’র। তাছাড়াও, ‘শনিবারের চিঠি’র হাসির গল্পের আসরে প্রবীণ-শিল্পী পরশুরাম ও দাদামশাই কেদারনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়কে পুরোবর্তী করে এসেছিলেন সেকালের তরুণ শিল্পী অনেকে,—স্বয়ং পরিমল গোস্বামী দীর্ঘকাল ‘শনিবারের চিঠি’র সম্পাদনা করেছিলেন;—তাঁর সম্পাদকীয়তার সূত্রেই বনফুল ‘শনিবারের চিঠি’রও অভিন্ন-হৃদয় বন্ধু হয়ে উঠেছিলেন। প্রমথনাথ বিলী—প্র-না-বি-ও এসেছিলেন বিচিত্র ভূমিকায়,—কখনো ‘নূতন কথামালা’র গল্প-লেখক ‘বিষ্ণু শর্মা’ রূপে, কখনো বা ‘মন্ জুয়ান’-এর কবি স্টি-টম্‌সন-এর আকারে। তাহ’লেও, যেমন পরশুরাম, কেদারনাথ, তেমনি পরিমল, বনফুল, প্রমথনাথ,—কেউই এঁরা একান্তভাবে ‘শনিবারের চিঠি’-গোষ্ঠীর শিল্পি-পর্যায়ভুক্ত নন। সেকালের সাহিত্য, সংস্কৃতি ও জীবন-বিবর্তনের পরম্পর-বিপরীত অভিঘাতময় ক্রান্তিলগ্নে ‘শনিবারের চিঠি’র এক আত্মিক ফলশ্রুতি ছিল। এই গোটা অধ্যায়ে বিভিন্ন উপলক্ষ্যে সেই বিশিষ্ট প্রাণস্বভাবে ইঙ্গিত করেছি। কেবল রচনাতেই নয়,—যাঁদের রচনা-প্রকৃতির মূলেও যুগধর্মের স্ববিরোধ ও আত্মস্বয়ংগাকে শত্রুভাবে ভ্রমনা করার প্রবণতা সহজাত দ্বিতীয় স্বভাবে পরিণত হয়েছিল, কেবল তাঁদেরই ‘শনিবারের চিঠি’র পরিহাস-রসিক শিল্পিগোষ্ঠীর অন্তর্ভুক্ত করে দেখেছি। পরিমল গোস্বামীর অল্পরোধে ব্যঙ্গ কবিতা লিখে আত্মপ্রকাশ করবারও আগে বনফুল ‘শনিবারের চিঠি’তে আধুনিক সাহিত্যের ছনীতি প্রসঙ্গে তীক্ষ্ণ ব্যঙ্গ-প্রবন্ধ লিখেছিলেন। তাহলেও কথাসাহিত্যের স্বজনীকেন্দ্রে তিনি কেবল পরিহাসরসিক নন;—অভিনব নূতনতার জন্মদাতা। তাই ছোটগল্পকার বনফুলের স্বরূপ সন্ধানে তাঁর পরিহাসরসিক অস্তিত্ব-পরিচয় স্বাভাবিক কারণেই গৌণ হয়ে যাবে।

১০। পরিমল গোস্বামী স্মৃতিচিহ্ন।

১১। সজনীকান্ত দাস ‘আত্মস্মৃতি’—২য় খণ্ড।

বাংলা সাহিত্যের এক শ্রেষ্ঠ ব্যঙ্গরসিক তিনি, কিন্তু ছোটগল্প-শিল্পী বনকুলের শ্রেষ্ঠ অভিব্যক্তি ব্যঙ্গরসের পথযাত্রী নয়। অন্ত পক্ষে প্রথম বিশী বাংলা সাহিত্যের বিচিত্র-কর্মা বিশ্বয়। শিক্ষা-সাহিত্য-সংস্কৃতির সর্বঘণ্টে এবং সকল মঠে তাঁর শক্তি-দৃষ্ট অধিষ্ঠান। তাই প্রায় একই সঙ্গে তাঁকে ‘কল্লোল’ের হাটে এবং ‘শনিবারের চিঠি’র ঘাটে গল্পলেখকের ভূমিকায় উপস্থিত দেখি। পরিমল গোস্বামী এঁদের মধ্যে একমাত্র শিল্পী, ছোটগল্পে যিনি কেবলই পরিহাস-রসের কারবার করেছেন,—এবং কব্বছেন আঙু। কিন্তু সেই বিধাধিপতি যুগসন্ধির কালেও যেমন ব্যক্তি-স্বভাবে, তেমনি রচনা-প্রকৃতিতেও তিনি ছিলেন অমুগ্ধ;—‘মধ্যপন্থী’ বলে নিজেকে অভিহিত করেছেন নিজেই।

অতএব, কর্মসূত্রে ‘শনিবারের চিঠি’র সঙ্গে সম্পৃক্ত, কিন্তু আত্মিক স্বভাবে স্বতন্ত্র এইসব শিল্পীদের অমুল্লিখিত রেখেই ‘শনিবারের চিঠি’তে হাসির গল্পের আসর-পরিচিতি এখানেই স্থগিত রাখা যেতে পারে।

তা হলেও দ্বিতীয় পর্বের বাংলা ছোটগল্পের ইতিহাসে মুখ্যত হান্তরসের এক স্বতঃস্ফূর্ত ধারা এই আসরেই প্রবাহিত হয়েছিল,—এ-কথা স্বরণ করে সমসাময়িক কালের হাসির গল্পের মোটামুটি পরিচয় অহুসন্ধান এখানেই করে দেখা যেতে পারে। সাহিত্য-আন্দোলনের দিক থেকে নয়,—হান্তরস-প্রকরণের দৃষ্টিকোণ থেকে বর্তমান প্রেক্ষিতেই এই আলোচনা সর্বাপেক্ষা প্রাসঙ্গিক হবে। অতএব, পূর্বালোচনার অমুত্তি হিসেবে গোষ্ঠি-নিরপেক্ষ, এমন কি অন্ততর গোষ্ঠিভুক্ত শিল্পীদেরও পরিচয়সূত্রে অহুসরণ করে দ্বিতীয় পর্বের বাংলা ছোটগল্পে হান্ত-রস-প্রকৃতির সাধারণ স্বভাব নির্ণয়ের চেষ্টা করব এবারে।

হাসির গল্পের অপরাপর শিল্পী

পরিমল গোস্বামী

বাংলা ছোটগল্পের দ্বিতীয় পর্বে, তথা ভগ্ন-প্রত্যয় বিশ শতকের জীবনধারার প্রথম পর্যায়ে বিপ্লব হান্তরসের গল্পকাররূপে এক মুখ্য স্রবণীয়তা পরিমল গোস্বামীর (১৮৯৯ খ্রি:)। অর্থাৎ, আলোচ্য যুগে তিনিই এক প্রধান শিল্পী যিনি প্রচুর গল্প লিখেছেন,—গল্পগ্রন্থ প্রকাশ করেছেন,—অথচ হান্তরসের ছাড়া অন্ত রসের গল্প লেখেননি। হান্ত-রসিক গল্পকার হিসেবে রবীন্দ্র মৈত্র ও সজনীকান্ত অ-বিস্মতব্য, তাহলেও এঁদের স্ফূর্ত-বাসনার গোপন গহনে সিরিয়াস গল্প লেখার আকাঙ্ক্ষাও অদৃশ্য হয়েছিল। হাসির গল্পের জগতে অশোক চট্টোপাধ্যায় ও বনবিহারী মুখোপাধ্যায় শুণে মুখ

করেছেন,)কিন্তু রচনা-পরিমাণে স্বল্পতার সীমা অতিক্রম করেননি। বনফুল, প্রথম বিনী সাহিত্যের জগতে বহুচর; বিভূতি মুখোপাধ্যায়ের অশুভবেও জীবন-দৃষ্টির বিমিশ্রতা রয়েছে,—একই লেখনী দিয়ে রোমান্স আর হাস্যরসের গল্প লিখেছেন তিনি। এযুগের আর একজন গল্পকার পরিহাস-রসের সৃজনে অনন্তনিষ্ঠ এবং অক্লান্তকর্মী হয়ে আছেন আজও;—তিনি শিবরাম চক্রবর্তী। আপাতদৃষ্টিতে সাহিত্যের জগতে তিনি পরিমল গোস্বামীর বিপরীত কোটির অধিবাসী। প্রথম জন ‘কল্লোল’-গোষ্ঠীর অভিন্নহৃদয় বন্ধু,—‘কল্লোল’পন্থী পত্রিকাবলীর নিয়মিত লেখক;—আর দ্বিতীয় জন ‘শনিবারের চিঠি’র কল্পকালীন সম্পাদক। তাহলেও, এঁদের সার্থক রচনা-প্রবাহের প্রতি লক্ষ্য করে মনে হয়, হাসির গল্পের বুঝি কোনো জাত নেই; অন্ততঃ এঁরা দুজনে গোত্রহীন স্বতন্ত্র স্বভাবধর্মের নিষ্ঠাবান্ অহুসারী। সেই মৌল প্রকৃতিতে পার্থক্য থাকলেও স্বধর্মাহুসরণের বৈশিষ্ট্যে এঁরা। সগোত্র, তাই বুঝি পরস্পরের সঙ্গে প্রগাঢ় প্রদ্ধাহুভবের সম্পর্কে অস্বিত-ও।

১৯১১ খ্রীস্টাব্দে কলকাতা রেডিওর পক্ষ থেকে পনেরো অধ্যায়ের একটি উপন্যাস প্রচারিত হয়েছিল ‘পঞ্চদশী’ নামে। এ’র চমকপ্রদ বৈশিষ্ট্য ছিল,—পনেরোটি অধ্যায় পৃথক পৃথক ভাবে লিখেছিলেন সমসাময়িক কালের শ্রেষ্ঠ খ্যাতিমান পনেরো জন গায়িক। এঁদের মধ্যে সপ্তম অধ্যায়ের সপ্তম সংখ্যক লেখক ছিলেন পরিমল গোস্বামী। এই তথ্যের উদ্ধার করে তিনি নিজেই বন্ধনীভুক্ত মন্তব্য করেছিলেন,—“অন্তান্ত ব্যাপারে যেমন, এখানেও দেখছি তেমনি আমি মধ্যপন্থী হয়ে বসে আছি।”^{১২} নিছক সংখ্যা গণনায় শিল্পীর এই সিদ্ধান্ত আঙ্গিক নিতুলতা দাবি করতে পায় না। অর্থাৎ, পনেরো জন লেখকের মধ্যে যথার্থ মধ্যবর্তী ছিলেন অষ্টমজন। তাহলেও মনে হয়, আশ্চর্য এক অন্তর-সচেতন অর্থমনস্ক ভঙ্গীতে পরিমল গোস্বামী নিজের শিল্পী সত্তার সত্য পরিচয়টি সার্থক ব্যঙ্গনায় প্রক্ষেপিত করে গেলেন সেকালের বহু-বিভর্কিত ঐতিহাসিক প্রেক্ষাপটে।

তাঁর ব্যঙ্গ-গল্পের বিষয়বস্তুতে অব্যবহিত জীবন-ঘটনার ছাপ বহুল। নিজে বলেছেন, স্থায়ী সাহিত্য-কর্মে যুগের সত্য চিরন্তনতা লাভ করে,—কিন্তু তাঁর হাসির গল্পে নাকি কল্পকালীন হুজুগ-এর আতিশয্যই উজ্জ্বল বর্ণে চিত্রিত হয়েছে।^{১৩} তাহলেও অস্বীকার করবার উপায় নেই,—পরিহাস-রসাসিত বাংলা ছোটগল্পের জগতে পরিমল গোস্বামীর বহু রচনা বৃহত্তর কালের হাতে পরীক্ষিত হবার দাবি রাখে। বস্তুত হাস্য-

১২। পরিমল গোস্বামী ‘স্বপ্ন চিত্রণ’। ১৩। ব্রজবাসুদেব—‘সাহিত্যে লেখক’ গল্প-গ্রন্থে লেখকের প্রাথমিক উক্তি।

রসের প্রাথমিক উপকরণ অব্যবহিত পরিপ্রেক্ষিত থেকে সাধারণভাবে আঙ্কিত হয়ে থাকে ;—চোখে-দেখা জীবনের অসংগতিই মুখ্যত হাসির খোরাক জোগায়। পরিমল গোস্বামীর রচনাতেও সেই ধারার অল্পবর্তন লক্ষ্য করি এক বিশেষিত ভঙ্গিতে। নিজে তিনি বলেছেন,—“আমাদের জীবনে হাসির উপকরণ নানাবিধ,—প্রধানত মাহুষের জীবনে অসঙ্গতির যে একটা দিক আছে, সেইটিকে একটু বাড়িয়ে দেখলেই আমরা সাধারণত হাসি।”^{১১৪}

রবীন্দ্র মৈত্রের পরিবাস-রসের গল্পেও তাই দেখেছি ;—সমকালীন জীবনের বিচিত্র অসঙ্গতির প্রতি বঙ্কিম কটাক্ষ সহযোগে ব্যঙ্গ-বিজ্রপের আসর জমিয়ে তুলেছিলেন তিনিও। কিন্তু তাঁর হাসির উৎস-মূলে ক্ষোভের যে আলা আর উত্তাপ ছিল, পরিমল গোস্বামীর গল্পে তা অল্পপস্থিত ; তাতে গল্পের গঠন এবং হাসির স্বাভূতায় এক নতুন চমক সঞ্চারিত করে। মৌল প্রকৃতিতে পরিমল গোস্বামীও ব্যঙ্গরসিক। কিন্তু “সে ব্যঙ্গ ইম্পাতের ছোরার স্তায় অত্যন্ত হৃদয়কায়, তাই বলিয়া ধার কম নয়, এবং উজ্জলতাও যথেষ্ট। ইম্পাতের ছোরাখানা লেখকের কোমরবন্ধে কোথায় যে লুক্কায়িত সব সময় দেখিতে পাওয়া যায় না, হঠাৎ প্রকাশিত হইয়া আঘাত করে, আবার বিহ্ব্যতের চমকের মত মেঘান্তরালে মিলাইয়া যায়। এইজন্যই তাহা ব্যঙ্গের তলোয়ারের চেয়ে বেশি মারাত্মক।”^{১১৫} এই যথার্থ উপলব্ধি সিদ্ধ ব্যঙ্গরসিক প্রমথনাথ বিহারী। কিন্তু বর্তমান উপলক্ষ্যে এ মন্তব্যের তাৎপর্য দূরতর প্রসারী। অর্থাৎ, রবীন্দ্র মৈত্রের মত সমসাময়িক ক্রান্তি-যজ্ঞধার বিক্ষুব্ধ শিল্পীর রচনায় ব্যঙ্গের তলোয়ার প্রথম থেকেই স্পষ্টদৃষ্ট—সে রচনায় আঘাতের উদ্দেশ্য এবং হাসির উপকরণ প্রাবলি হ্রিৎ-লক্ষ্য ; ফলে পরিমল গোস্বামীর ব্যঙ্গ-গল্পের আকস্মিক চমকটুকু ওখানে অল্পপস্থিত।

শুধু তাই নয়, প্রথম থেকে ব্যঙ্গ-বিষয় সম্পর্কে শিল্পী একান্ত অনাবিষ্ট বলে প্রকরণের মধ্যেও এক অনাবিল তথ্য-বর্ণনার ভঙ্গী স্বতঃস্ফূর্ত হয়ে উঠেছে। এখানেই স্বরণ করতে হয়, জীবনের বৃত্তি এবং স্বাভাবিক প্রবণতাতেও পরিমল গোস্বামী সাংবাদিক-প্রাবন্ধিক। সাংবাদিকের মত নৈব্যক্তিক শৈলীতে নিছক নিরুত্তাপ বিবৃতিমূলক (narrative) ভাষায় তিনি গল্পের গুটিকে বিস্তারিত করে গেছেন। কোথায় কখন যে যথার্থ আঘাতের চরমবিন্দুটি এসে উপস্থিত হবে, সে উৎকর্ষায় পাঠকমন সদা সচকতি হয়ে থাকে। তার আরো এক কারণ, জীবনের যে-কোনো উপাদান সম্পর্কেই শিল্পী কোনো বিশেষিত মোহ বা বিরূপতা নেই ;

১১৪। পরিমল গোস্বামী-হাসির উপকরণ :—‘ব্যঙ্গিক লঠম’ (এছ)। ১১৫। ‘প্রমথনাথ বিহারী-পরিমল গোস্বামীর ব্যঙ্গ-গল্প : পরিমল গোস্বামীর জ্যেষ্ঠ ব্যঙ্গ-গল্প।’

কলে কে-কোনে। অসদৃশি নিয়েই তিনি কটাক্ষদীপ্ত হাসির চমক জাগিয়ে তুলিতে পারেন। তাছাড়া আদর্শ সাংবাদিকের মত তাঁর তথ্য-দৃষ্টি এমন বিচিত্র এবং পুঙ্খানুপুঙ্খ যে, কোথায় কোন্ অকল্পিত প্রেক্ষাপটে হাসির উৎস উৎসারিত করে তুলবেন, আগে থেকে তা নিঃসন্দেহে অনুভব করবারও উপায় নেই। তাই গল্প পড়তে পড়তে নিজের সম্পর্কেও সতর্ক হয়ে থাকতে হয়। পাঠকমনে সঞ্চিত এই সন্তর্পণ মনোভাব রচনার দক্ষতার পরিমল গোস্বামীর ব্যঙ্গ-গল্পের পরিবেশ আরো গাঢ় ঘন-সন্নিবিষ্ট হয়ে উঠেছে। অথচ কোনো বিরুদ্ধ মনোভাবের দ্বারা তীব্রভাবে পীড়িত নয় বলেই হাস্যরসের প্রাণোত্তাপ অগতীর হয়েও ব্যঙ্গের হল যজ্ঞদায়ক হতে পারেনি প্রায় কখনোই।

দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘সাধু হীরালাল’ গল্পের প্রসঙ্গ স্মরণ করা যেতে পারে। গল্পের নাম এবং বিষয়বিশ্বাসের প্রতি লক্ষ্য করে প্রথমেই মনে হয় সাধুসন্তদের অলৌকিক ক্ষমতা এবং সে সম্পর্কে সাধারণ জনতার অতিলৌকিক ভক্তির চিরন্তন দুর্বলতাই বুঝি লেখকের ছুরিকাঘাতের উপকরণ হয়ে উঠবে। বস্তুত হিমসাধু, নকলসাধু হীরালাল এবং হিমতীর্থে হিমসাধুর কুপাবিষ্ট শক্তি-প্রমত্ত হীরালালের সম্পর্কে প্রসঙ্গের পর প্রসঙ্গ-বিস্তার দেখে এই অনুমান অনিবার্য হয়ে ওঠে। নিতান্ত স্বাভাবিক বিয়তিমূলক ভাষার অন্তরালবর্তী সহজ-প্রবাহিত হাসির ফল্গুধারাও হাস্যরসাবেশের সঞ্চার করে। হিমসাধুর পরিচয় প্রসঙ্গে শিল্পী লিখেছেন,—“সাধু হিমালয় হইতে আসিয়াছেন বলিয়া তাঁহার নাম হিমসাধু। হিমসাধু অলৌকিক ক্রিয়ায় সকলকে মুগ্ধ করিতে লাগিলেন।...হিমসাধু দশ হাত শূন্তে বুলিয়া থাকিতে পারেন, যতদিন ইচ্ছা অনাহারে বাঁচিতে পারেন; হিমসাধু কুকুরকে বিড়াল এবং বিড়ালকে ইঁদুর বানাইতে পারেন, তিনি স্বয়ং ময়ূর হইয়া পেশম তুলিয়া হাজার হাজার লোককে মুগ্ধ করিতেছেন এক্রূপ সংবাদ ‘বিশ্ব-দূতে’ ছাপা হইল। প্রক্ দেখিতে দেখিতে হীরালালের হঠাৎ মনে হইল, হায়, সেও যদি ময়ূর হইয়া নাচিতে পারিত।”

এই বাক-শৈলীর কথা স্মরণ করেই হয়ত কবিশেখর কালিদাস রায় বলেছিলেন, পরিমল গোস্বামীর “গল্পগুলি পড়িতে মুখ হাসে সামান্যই, মন হাসিতে থাকে বহুক্ষণ এবং মনে হাসির দাগও থাকিয়া যায়।”^{১৬} সাধু হীরালাল গল্পে সেই সুদীর্ঘস্থায়ী হাসির দাগ সঞ্চিত হতে এখেনো বাকি! তাঁর আগে হীরালাল সত্যিই একদিন পেশম ধরে নাচতে লাগলো ময়ূরের মত,—অর্থাৎ নকল সাধু সেজে যৎপরোনাস্তি প্রবেশনা করতে লাগলো লুপ্ত মুগ্ধ জনসাধারণকে;—প্রচারের মাধ্যম

হল ‘বিশ্বদূত’; বন্দোবস্ত ছিল পরম্পরের লাভের অর্ধাংশ বন্ধ্যা। উপার্জন প্রচুরই হচ্ছিল দিনে দিনে। কিন্তু “হীরালালের অদৃষ্টে এই সুখও টিকিল না। সে ক্রমাগত অসাধু উপায়ে সাধু সাজিয়া বিরক্ত হইয়া উঠিল।” অতএব ‘বিশ্বদূত’কে ফাঁকি দিয়ে একদিন সে নিজ গ্রাম গৃহের পথে গেল পালিয়ে। কিন্তু সেখানেও শান্তি পাওয়া গেল না। অর্থাভাব ও অর্থার্জনের ফিকিরের অভাব অনর্থ করে তুলল। “তাই হীরালাল একদিন যুমন্ত দ্রীকে ফেলিয়া চৈতন্যদেবের মতো গৃহত্যাগ করিয়া গেল।” গ্রামে রাষ্ট্র হল সে ‘সন্ন্যাসী’ হয়েছে—কিন্তু কিছুদিন পরে ঠিকানাহীন একচিঠি লিখে হীরালাল জানালো সে ‘সাধু’ হয়েছে।

সাধু হীরালাল হিমসাধুর চরণাশ্রয়ে গিয়ে উপনীত হল “কাঞ্চনজঙ্ঘার জঙ্ঘা-প্রদেশে।” সেখানে রূপান্তরলাভের অলৌকিক বিজ্ঞা আয়ত্ত করে দেশের পথে প্রত্যাবৃত্ত হল একান্ত হুঁচকিতে; কারণ এবার অসাধু না হয়েও সাধুগিরির প্রদর্শনীতে সে কোটিপতি হতে পারে। কিন্তু ভাগ্যাছিল প্রতিকূল। হীরালালের অসাধু সাধু-গিরির কালে যারা তার পৃষ্ঠপোষক করে লাভবান হয়েছিল,—সেই ‘বিশ্ববন্ধু’ পত্রিকাই তার আকস্মিক অন্তর্ধানের সুযোগে তার প্রবন্ধনার চাঞ্চল্যকর গুপ্তকথা ফাঁস করে দিয়ে আর একদফা লাভবান হয়ে উঠেছিল। দেশের পুলিশ হীরালালের সন্ধানে ছিল; অথচ হিমালয়ের সংবাদপত্র-বিরহিত অঞ্চলে হীরালাল এ-সব কিছুর কোনো সন্ধানই রাখত না। গল্পের এই অংশ পড়তে পড়তে মনে হয় আক্রমণের নিশানা (target) বুঝি এবারে সাধুগিরি থেকে সংবাদপত্র-পত্রিকার অভিমুখী হবে। কিন্তু এতো বাছ।

কারণ হীরালাল গৃহে পদক্ষেপ করা মাত্র তার দ্রী নির্বোধের মত চীৎকার করে উঠল,—“ওগো তোমাকে পুলিশ ধরবে গো—ইত্যাदि।” অতএব তথ্যটি গ্রামময় রাষ্ট্র হয়ে গেল, এবং সেখান থেকে পুলিশ মহলেও। কিংকর্তব্য সম্বন্ধে এই স্বল্প সময়ের মধ্যেই হীরালাল নানাকথা ভেবে নিল। অতঃপর যথাকর্তব্য স্থির করে অপেক্ষমান হয়ে থাকল,—পুলিশ যখন তাড়া করে খুবই নিকটবর্তী হয়ে এল, তখন “হীরালাল ছুটিয়া গিয়া নদীতে ডুবিয়া গেল, আর উঠিল না। পুলিশ চেষ্টা করিয়াও আর তাহার সন্ধান পাইল না। সকলেই জানিল হীরালাল মরিয়াছে।”

কিন্তু হীরালাল মরেনি। হিমসাধুর রূপায় রূপান্তরবিজ্ঞা তার হস্তগত। অতএব নদীর জলে সে কুমীর হয়ে বাস করতে লাগল। সেই বেশে নিজের দ্রীকে সে একবার দর্শনও দিয়েছিল। কিন্তু সে সব প্রসঙ্গ অবাস্তব। কুমীররূপে হীরালাল পুলিশকে প্রব করার নানা কন্দী চিন্তা করতে লাগল। একবার ভাবল সন্ন্যাসবাদী হয়ে পুলিশ

ধরে গিলে থাকে,—কখনো বা ভাবলে কম্যুনিষ্ট হয়ে কলওয়ালাদের ধরে থাকে । উভয় ক্ষেত্রেই প্রকৃত অপরাধীকে খুঁজে না পেয়ে পুলিশেরা বিব্রত এবং অপদস্থ হবে,—এই ছিল হীরালালের সাধনা । “কিন্তু তখনই তাহার মনে হইল সে সাধু হইয়াছে, যদি প্রতিশোধ লইতে হয়, মহৎ প্রতিশোধ লওয়াই ভাল । তাহার মাথায় একটা বুদ্ধিও খেলিয়া গেল, এবং নিজের বুদ্ধিতে খুশি হইয়া কুমীর অবস্থাতেও হীরালাল খানিকটা হাসিয়া লইল । ই! এইবার ঠিক হইয়াছে ! এইবার হীরালালকে তাড়া করা দূরে থাকুক, পুলিশ খাতির করিয়া অন্ত পাইবে না । শুধু পুলিশ নহে, স্বয়ং বড়লাট তাহাকে খাতির করিবেন । ইহাকেই বলে প্রতিশোধ ।

হীরালাল জল হইতে একলাফে স্টাড্‌বুল হইয়া ডাক্তার উঠিয়া আসিল ।”

তীক্ষ্ণ চুরির একটিমাত্র আঘাতে বিজ্ঞপ-হাস্তের দীপ্তি চমকিত হয়ে উঠেছে ঐ শেষ ছত্রটিতে । বস্তুত ঐ একটিমাত্র ছত্রের প্রস্তুতি হিশেবেই সুদীর্ঘ পৃষ্ঠার পর পৃষ্ঠাব্যাপী বিবৃতির পসরা সাজিয়েছেন যেন শিল্পী । গল্পের রচনাকাল ১৯৩৫ ; আর ভারত-ইতিহাসের সাধারণ পাঠকও স্বরণ করবেন, সেকালের ভারতীয় বড়লাট লর্ড লিনলিথগোর অদ্ভুত যুগপ্ৰীতির কাহিনী,—আর স্মৃতিমাজেই পরিমল গোস্বামীর ব্যঙ্গশৈলীর তীব্রতা, আকস্মিকতা এবং অমোঘতার পরিচয় যুগপৎ প্রদীপ্ত হয়ে উঠতে পারবে ঐ একটি ছত্র উপলক্ষ্য করে । এই শেষ ছত্রের বিস্তার ও আবেদন-বৈশিষ্ট্যের প্রতি লক্ষ্য রেখেই কবিশেখর কালিদাস রায়ের মন্তব্য পুনরায় স্বরণ করতে হয়,—“পরিমল গোস্বামী তাঁহার হাসির গল্পে কিউ-এ দাঁড় করাইয়া সিনেমার টিকিট দেওয়ার মত পাঠকচিন্তকে কৌতুহলী করিয়া রাখিয়া নির্বিকারভাবে কথকতা করিয়াছেন ।”—এই কথকতা, অর্থাৎ নিরুদ্ধেগ বিবৃতিমূলক কাহিনীবিস্তার এবং এক নির্বিকার অনাবিষ্ট তথ্যাধেয়ী সহজ witty দৃষ্টিভঙ্গিই পরিমল গোস্বামীর ব্যঙ্গগল্পের শ্রেষ্ঠ বৈশিষ্ট্য ।

পরবর্তী কালে গল্প রচনার আকৃতিতে বিচিত্র বিস্তার দেখা দিয়েছে—সাধু ভাষার বদলে চলিত রীতি সার্বিক অধিকার লাভ করেছে, সেই সঙ্গে প্রকরণেও সঞ্চারিত হয়েছে অভিনবতা । কোথাও হয়ত নাটকীয়তার সংলাপ-সুশোভিত ভঙ্গী (দ্রষ্টব্য—‘অনেষ্ট অটল’ গল্প) কোথাও বা রোমাটিকতা-মদির প্রকৃতি-পরিবেশ ব্যঙ্গ রূপায়ণের উপকরণ যুগিয়েছে । কিন্তু পরিমল গোস্বামীর গল্প-প্রকৃতিতে wit ও satire-এর সন্তর্পণ (subtle) স্বভাব সর্বত্রই প্রায় অপরিবর্তনীয় হয়ে আছে ।

এঁর গল্প-সংকলন গ্রন্থাবলীর মধ্যে রয়েছে—বুধুদ (১৯৩৬), ট্রাণের সেই লোকটি (১৯৪৪), ব্ল্যাক্ মার্কেট (১৯৫২), স্কুলের মেয়েরা, মারকে লেন্দে (১৯৫০), শ্রেষ্ঠ ব্যঙ্গ গল্প (১৯৫৪), ম্যাজিক লর্ডন (১৯৫৫) ইত্যাদি* ।

প্রমথনাথ বিলী

চলমান কালের বাংলা সাহিত্যে প্রমথনাথ বিলীর (১৯০১) সাধনা প্রায় সর্বতোমুখী। আকৃতি, এমন কি প্রকৃতিতেও তাঁর সৃষ্টি যেমন বিচিত্রবাদী, তেমনি স্বনামে, বেনামে, সংক্ষিপ্ত নামে নিজেও তিনি বহুরূপী। ১৩৩১ বাংলা সালের সাপ্তাহিক ‘শনিবারের চিঠি’তে বিষ্ণুশর্মা ছদ্মনামে ‘নূতন কথামালার গল্প’ লিখেছিলেন (১৪ই অগ্রহায়ণ সংখ্যা), ‘কল্লোল’-বিরূপ বক্র কটাক্ষ ছিল তার অন্তর্লীন উদ্দেশ্য। অথচ ঐ একই বছরে আবার সংখ্যা ‘কল্লোলে’ স্বনাম-প্রকাশ প্রমথনাথ বিলী লিখেছেন স্নিগ্ধ মধুর প্রণয়-রহস্যম্বিত ছোটগল্প অথবা গল্পকথিকা ‘সাগরিকা’। আবার ঐ বছরেই একই ‘কল্লোল’ পত্রিকার চৈত্র সংখ্যায় প্রমথনাথ বিলী লিখেছিলেন পরিহাস রসের গল্প ‘নৈয়ায়িক’। অন্তর্গত পরবর্তী কালের মাসিক ‘শনিবারের চিঠি’তে মনজুরান পর্যায়ের ‘কল্লোল’-কটাক্ষবর্ষী ব্যঙ্গ-কবিতাবলীতে আত্মপ্রকাশ করেছিলেন ঝট টমসন্ নামে। অপেক্ষাকৃত পরবর্তী কালে বিজয় এবং মনস্বিতা-তীর্থক সাংবাদিকতা ভাষনার ভূমিকায় তিনি কমলাকান্ত শর্মা।

কল্পকথা, গল্পে, পত্রে, নাটকে, উপন্যাস-গল্প-প্রবন্ধে, সিরিয়াস এবং পরিহাসকুটিল রচনায় প্রমথ বিলীর প্রতিভা সর্বতোমুখ। শুধু তাই নয়, স্বাদের মত রচনার পরিমাণেও বিচিত্র্য এবং প্রাচুর্য কিছু কম নেই; আবাল্য শান্তিনিকেতনের ছাত্র এবং রবীন্দ্রস্নেহ-সংবর্ধিত প্রমথনাথ স্বল্প বয়স থেকেই স্বজনদক্ষ। তাহলেও, অর্থায় সমস্ত বিচিত্রতা এবং বিস্তারের মধ্যেও প্রমথ বিলীর শিল্প-স্বভাবের ঐক্য-সূত্রটি অস্পষ্ট নয়। স্বনামে এবং সংক্ষিপ্ত নামে প্রধানত তিনি বৈতসন্ধ্যা। শিল্পমনীষী প্রমথনাথ বিলী একদিকে দেশ-কাল-সাহিত্য-সংস্কৃতি-সমাজ সম্পর্কে তাঁর ধারণান চিদ্রাণবাবলীকে সহৃদয় চিন্তবৃত্তির জারকরূপে জারিত করে স্নিগ্ধ রসাম্বিত উপন্যাস, কবিতা, অথবা সাহিত্য-প্রবন্ধ রচনায় অবিরতগতি; আর একদিকে হৃদয়ানুভবের সকল কোমলতাকে ব্যঙ্গবিজয়ের তাপে বাষ্পীভূত করে জীবনের যত দুর্বলতা, স্বপ্ন, পতন, দৈন্তের পটভূমিতে বসেছেন ধরবুদ্ধি প্র. না. বি. তীক্ষ্ণ পরিহাস-রসের খজা হাতে করে। দেখে বিশ্বাসের সঙ্গে মনে হয় একই ব্যক্তিত্বের আধারে এই পরস্পর-বিরোধী বৈত-অস্তিত্ব কি করে সম্ভব! কিন্তু বাইরে যা বৈত-স্বভাব, শিল্পীর অন্তরে আসলে তাই বৈতাবৈত—বিপরীতের মধ্যে সমন্বয় সাধন করতে পারার সানন্দ চমক রচনাতেই প্রমথ বিলীর প্রতিভা যেন এক আশ্চর্য কোতুক অহুভব করে থাকে। বস্তুত কোতুকরসিকদের নিম্নত নির্লিপ্ত এক হাণ্ডরেখাকে প্রাণের গভীরে বহন করে ফিরছেন শিল্পী প্রমথ বিলী।

সাহিত্যের শিক্ষা-সংস্কৃতি-সত্যতা এবং সদবুদ্ধির প্রতি আন্তরিক বিশ্বাস এবং সহানুভূতিতে সে প্রাণের উৎকর্ষ গোপনে গোপনে কল্পপ্রবাহের মতই স্বতউৎসারিত। কেবল এই কারণেই তাঁর সিরিয়াস রচনাবলী,—কেবল উপজ্ঞাস বা কবিতা নয়, এমন কি ছুঁরি পরিমাণ প্রবন্ধ-সাহিত্য পড়েও মনে হয় আরো গভীর আরো প্রগাঢ় হয়ত তারা হতে পারত;—কিন্তু ঐ একই সঙ্গে অপশোভের বদলে মনে মনে পরম স্বস্তির নিশ্বাস আনমনেই যেন বেরিয়ে আসে,—সে লেখা আরো অনেক নিরেট অনেক কঠিন হয়ে পড়েনি বলে। প্রমথ বিশীর সমালোচনা-গ্রন্থ পড়েও সাহিত্য-পাঠের সদৃশ এক স্থিত তৃপ্তি-বোধে মন খুশি হয়ে ওঠে,—সে কেবল লেখকের স্বভাবগত কোতুক-রসের নেপথ্য অল্পভব ক্ষণে ক্ষণে অনিবার্য হয়ে ওঠে বলেই,—একথা কিছু অত্যাক্তি নয়। তেমনি প্র. না. বি. র ব্যঙ্গ-গল্পের তীক্ষ্ণতার খজাঘাতে ভূতলশায়ী হয়ে পড়েও আতঙ্কিত মনে চমকে উঠে ভাবতে হয়, যত জোরে যতটুকু আঘাত লাগবার কথা ছিল, তা যেন লাগে নি! এই অপ্রত্যাশিত আবিষ্কার ব্যঙ্গাহত মনেও কোতুকাহুত্বের এক অতি মৃদু পরিভূষ্টি সঞ্চারিত করে দেয়। ঐটুকু জীবন-প্রেমে কোতুক-স্থিত প্রমথ বিশীর অনন্ত দান। ফলকথা, তাঁর হৃদয়ানুভব-বিন্ধ রচনার অন্তরালেও ধরবুদ্ধি কোতুক-রসিকের খুশির লঘু আমেজ জড়িয়ে থাকে, ব্যঙ্গ-রচনার অন্তর্লীন হয়ে থাকে জীবন-প্রিয় শিল্পমানসের গোপন চিন্তা-স্মার্ত। অর্থাৎ, প্রমথনাথ বিশীর সৃষ্টির গহনে বসে প্র. না. বি. নিজের অজ্ঞাতেই যেন স্থিত হাসি-হাসেন, আবার প্র. না. বি.র ‘হৃদয় বিদ্বারণ’ (?) হাসির অন্তরালে সহৃদয় হৃদয়ভারাত্মক প্রমথনাথ বিশী নিজের ডান হাতের আঘাত বা-হাত পেতে গ্রহণ করেন।

অন্ত প্রসঙ্গ বাদ দিয়ে কেবল কথাসাহিত্যের জগতেও প্রমথনাথ দ্বৈত সত্তা।—উপজ্ঞাসের জগতে তিনি প্রমথনাথ বিশী,—‘পদ্মা’, ‘জোড়াদীঘির চৌধুরী পরিবার’, ‘চলনবিল’, এবং পরবর্তী কালের ‘কেরী সাহেবের মুন্সী’র মধ্যেও ধার পরিচয়। আর ছোটগল্পের জগতে মুখ্যত তিনি প্র. না. বি.; যদিও কচিৎ-কদাচিৎ প্রমথনাথ বিশীও একেবারে অলক্ষ্য নন। এই দুয়ে মিলে, অর্থাৎ উপজ্ঞাসের প্রমথনাথ বিশী আর ছোটগল্পের প্র. না. বি.-র সংযোগেই কথাসাহিত্য প্রমথনাথের সামগ্রিক পরিচয়। বর্তমান উপলক্ষে অবশ্য কেবল ছোটগল্পের ক্ষেত্রেই আলোচনাকে সীমিত রাখতে হবে, কিন্তু তাতেও লেখকের দ্বৈতাত্মক অঞ্চল স্বরূপের আবিষ্কার সম্পূর্ণ ব্যাহত হবার কথ্য নয়।

ছোটগল্পিক প্র. না. বি. রূক্ষ-কঠিন পরিহাস-শিল্পী রূপেই সবিশেষ জনপ্রিয়।

তথু ‘কবির অন্তরে যিনি কবি’ অর্থাৎ প্র. না. বি. র অন্তরালে জীবন-পিপাসু-
যে প্রথম বিলী রয়েছেন, মনে হয় তাঁর অন্তরের প্রবণতা রোমান্স-বহু-মেদুর
সৌন্দর্য্যভাবনার অমূল্য। এদিক থেকে স্মরণ করতেই হয় যে, জন্ম-মৃত্যু পদ্মা-
বিশৌত নদীমাতৃক উত্তরবঙ্গের সন্তান প্রথম বিলী; আর কবি-তীর্থ শান্তি-
নিকেতনের রাঢ়-প্রকৃতি ছিল তাঁর বাল্য-চেতনার খাজী। ডঃ ত্রীকুমার বন্দ্যো-
পাধ্যায় শিল্পীর অতি তীক্ষ্ণ এবং প্রগাঢ় নিসর্গ-প্রীতির প্রসঙ্গ বিশেষভাবে স্মরণ
করেছেন তাঁর উপন্যাস-সাহিত্যের আলোচনা উপলক্ষ্যে। মনে হয়, প্রথম বিলী
কেবল নিসর্গ-প্রিয় নন, বহিঃপ্রিয় এবং অন্তরঙ্গ তাঁর সমগ্র শিল্পি-ব্যক্তিত্ব যেন
নিসর্গাশ্রিত। অর্থাৎ, নিসর্গ-চেতনা তাঁর অন্তর্লীন রোমান্টিক প্রবণতারই আন্তরিক
খাজী। প্রথম বিলী তথা প্র. না. বি. সম্পর্কে এই মূল্যায়ন-প্রচেষ্টা আপাত-
দৃষ্টিতে অসম্ভব-কল্পনা বলেও প্রতিভাত হতে বাধ্য নেই; কারণ প্রথম বুদ্ধিজীবী
প্রথমনাথ আশ্চর্য্য কুশলতার সঙ্গে নিজের এই যথার্থ পরিচয়টুকু গোপন করে
ফিরেছেন,—যেমন গল্প-উপন্যাসে, তেমনি ব্যক্তি-জীবনেও। পাঠকের সঙ্গে যেন
অভিনব এক লুকোচুরি খেলা খেলে চলেছেন শিল্পী চিরকাল,—ঐটুকু তাঁর
সহজাত কৌতুক-রসিকতার দান। আবাবো বলি, এইখানেই শ্রদ্ধা প্রথম বিলী
বাংলা সাহিত্যে অধিষ্ঠায়।

তাহলেও ছোটগল্পের জগতে এই কৌতুকচারী অ-ধরাও যেন মাঝে মাঝে
ধরা পড়ে গেছেন। এই প্রসঙ্গেই পূর্বোক্ত ‘সাগরিকা’ গল্প-চিত্রের প্রসঙ্গ স্মরণীয়
হয়ে ওঠে। আঙ্গিক-বিশ্রাসের বিচারে এই গল্পটি শিল্পীর রচনাধর্মের প্রতিনিধিত্ব
করতে পারে না কোনো দিক্ থেকেই। প্রথম প্রকাশকালে লেখকের বয়স
তেইশ-এর সীমা অতিক্রম করতে পারে নি,—এদিক থেকে অপরিণত বয়সের
অপেক্ষাকৃত অপরিণত রচনা ‘সাগরিকা’। আর কেবল এই কারণেই—কৌতুক-
চতুর প্র. না. বি. (প্রথমনাথ বিলীর মধ্যেও যিনি নিয়ত গোপনসঞ্চারী) ঐ
বয়সে সবচেয়ে অপ্রস্তুত ছিলেন বলেই হয়ত নিজেকে গোপন করার খেলায়
চরম কলাকৌশল তখনো পুরো আয়ত্ত হয় নি।—তাই রোমান্স-প্রিয় নিসর্গ-
পিপাসু ব্যক্তি-মাহুষটি সম্পূর্ণই ধরা পড়ে গেছেন,—অনেকটা যেন নিজের অজ্ঞাতেই।
একথা ভাবতে পারাতেও কৌতুক রয়েছে যে, একালের প্রখ্যাত প্র. না. বি.-র
হৃদয়ান্তরবের কালিতে ডুবিয়েই নীচের ছত্র কণ্ঠ একদা লিখিত হতে পেরেছিল :—

“ক্রমে সন্ধ্যা ঘনাইয়া আসিল। একে একে হুসিয়ারদের ছোট ছোট নৌকাগুলি
এবং দূর সমুদ্রের পাখিগুলি বাসায় ফিরিতে লাগিল। দেখিতে দেখিতে সমুদ্রের

ভরসারের শিরে সহস্র মানিক জলিয়া উঠিল। তাঁর সন্ধ্যাচরের দল এতক্ষণ বাসায় কিয়দা গিয়াছে—মাঝে মাঝে দু'একটি লোক এখনও এদিকে ওদিকে পড়িয়া আছে। আমি সৈকত-শয্যার এক পাশে কান পাতিয়া পড়িয়া আছি—একটি মাত্র পদধ্বনির সুধাপূর্ণ ইঙ্গিতের জন্ত আমার সমস্ত ইন্দ্রিয় শ্রবণশক্তি লাভ করিয়া উৎসুক হইয়া আছে।”

‘সাগরিকা’ গল্পের সূচনা হয়েছে এই ক’টি ছন্দে। প্রথম বিবীর নিসর্গ-চেতনা সম্পর্কে ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের মন্তব্য আবার স্মরণ করতে হয়। কিন্তু আলোচ্য গল্পে তার চেয়েও বেশি করে লক্ষ্য করতে হয় লেখকের শিল্প-চেতনাকে, অন্তহীন নিসর্গ-সৌন্দর্য-সমুদ্রের বালুচরে লুটিয়ে পড়ে পঞ্চেন্দ্রিয়ের গন্ধপ্রদীপে অতি সম্ভরণে যিনি হৃদয় স্পর্শকাতর প্রেমানুভবের আরাতি করেছেন। এই একই প্রসঙ্গে শিল্পীর অ-দ্বিতীয় বাক-শৈলীও অমুখাবনয়োগ্য। “একটি মাত্র পদধ্বনির সুধাপূর্ণ ইঙ্গিতের জন্ত”—শিল্পী বলেন,—“আমার সমস্ত ইন্দ্রিয় শ্রবণ-শক্তি লাভ করিয়া উৎসুক হইয়া আছে।” সর্বেন্দ্রিয়ের শ্রবণশক্তি লাভের এই অতীন্দ্রিয় উপলব্ধি বুদ্ধি-জগতের আয়ত্ত নয় কিছুতেই,—এর অপরিহার্য উপকরণ স্ব-স্ব বোধি। অন্তর্গত ক্ষুরধার তীক্ষ্ণ বোধশক্তির অভাবে এই অনির্বচনীয় অনুভবকে একটি বাক্যের খণ্ড-সীমায় প্রদীপ্ত করে তোলাও একেবারেই অসম্ভব হতে পারত। প্রমথ-শৈলীর অতুলনীয়তা এখানেই,—একটি-দুটি ক্ষুরধার শব্দ ও বাক্যাংশের প্রয়োগে পাঠক-চেতনাকে চমকিত এবং সম্ভব স্থলে চমৎকৃত করে তোলাও। বস্তুত এটুকু সম্ভব হয়েছে বোধ এবং বোধির,—গভীর উপলব্ধি ও ধরধার বুদ্ধির দ্বৈতাবৈত সম্মিলনের ফলে। আগে বলেছি, সমগ্র প্রমথ-রচনাবলীর রস-কলশ্রুতির উৎসও এইখানে।

তাহলেও ‘সাগরিকা’ গল্পের পূর্ব-প্রসঙ্গ আরো কিছুদূর অনুসরণ করার প্রয়োজন রয়েছে।—যে-‘একটিমাত্র পদধ্বনির সুধাপূর্ণ ইঙ্গিতের জন্ত’ শিল্পীর সমস্ত ইন্দ্রিয় শ্রবণশক্তি লাভ করে উৎসুক হয়ে থাকত,—সেই পরাধিকারিণীই সাগরিকা। তবু লেখক বলেন,—“সাগরিকা আমার মনগড়া নাম। ছুটিতে সমুদ্র-তীরে বেড়াইতে আসিয়া তাহার সহিত এই কণি পরিচয়টুকু হইয়াছে। কোনো দিন দিনের বেলায় তাহাকে দেখি নাই।

—দেখা সম্ভবও তো নয়। সাগর-সৈকত-বিহারিণী,—হয়ত সে সাগর-মানসী! দিনের আলোকে সর্বসমক্ষে বিদেশী সমাগমে কোলকাল-মুগ্ধতার মধ্যে আসবে কী করে! নিঃসঙ্গ জীবনের অতি সম্ভরণ নিষ্কৃতির মধ্যেই তো তাঁর স্নানকিরীত বৃদ্ধ।

গল্পের প্রচ্ছদ গড়ে উঠেছে লেখক, তথা গল্পের নায়কের সমুদ্রতট ছেড়ে যাবার পূর্ব-সন্ধ্যায়। এই স্বল্প কয়দিনের সাগর-তটবাসের অভিজ্ঞতায় প্রতি সন্ধ্যাশেষে সাগরিকার সঙ্গে সাক্ষাৎ ঘটেছে,—নিভৃত, একান্ত, গভীর। তবু তার কোনো পরিচয় জানা হয় নি,—এমন কি নামটিও না। লেখকের মুখে সাগরিকার নাম শুনে মনে হয় সে যেন খুশি হয়েছিল। তাকে টলাবার ব্যর্থ চেষ্টার রাতির পর রাত তর্কের জাল রচনা করেন লেখক,—তর্কে তাকে পরাজিত করার জন্যে ‘পুথির তুণ থেকে’ সমস্ত বিজ্ঞার অস্ত্র সংগ্রহ করেছেন। তবু হার মানে নি সাগরিকা,—মনে মনে শিল্পীকেই বরণ করে যেতে হয়েছে। সেই হার সম্পূর্ণ করে দিয়ে সাগরিকা বলেছিল,—“তোমাদের শিক্ষা যে উৎস হঠাতে তাহা যেমন অগভীর তেমনি ব্যবহারের দ্বারা সংকীর্ণ।”

সাগরিকার সেকথা মনে-প্রাণে মেনে নিয়ে লেখক অশ্রুভব করেছেন,—“তাহার শিক্ষা সমুদ্রের নিকটে—গভীরতার তল সেখানে নাই, ব্যবহারের সম্পূর্ণ বাইরে তাহার সার্থকতা, এবং যে ভাষার টীকা নিস্তরু নিগীধের মৌন নক্ষত্রজাল জ্যোতির্বিজ্ঞিতে মাত্র করিয়া থাকে।”

চলে যাবার পূর্ব সন্ধ্যায় লেখক তার কাছে একটি আরক চিহ্ন চেয়েছিলেন,—হয়ত প্রতিদান হিসেবেই। অপার কৌতুকে হেসে উঠেছিল সাগরিকা,—অনেক সাধ্য-সাধনার পরে কাগজের মোড়ক একটি তুলে দিয়েছিল লেখকের হাতে। অনেকদিন আগে আরো বেশি সাধ্য-সাধনা করে সাগরিকাকে নিজের নাম-লেখা একটি আংটি খুলে দিতে পেরেছিলেন হাত থেকে। আজ বিদায়-পূর্ব রাত্রে নিভৃত নিঃসীমতার তারই অমৃত-প্রতিদান পেয়ে মুদ্রিত-চকু শিল্পী তন্ময়তায় আচ্ছন্ন হয়ে পড়েছিলেন। অনেকক্ষণ পরে স্ব-স্ব হয়ে চোখ যখন খুললেন, সাগরিকা তখন মিলিয়ে গেছে নিঃশব্দ পদবিক্ষেপে। তারপরে শঙ্কিত সন্তর্পণে মোড়কটি খুলে তরু হয়ে যেতে হল,—এ যে সেই আংটি,—সেই নাম লেখা,—লেখক যেটি তুলে দিয়েছিলেন সাগরিকার হাতে। নিষ্ঠুরা রহস্যময়ী নারী। নিঃশব্দ অন্ধকার-স্তিমিত সাগর-বেলায় অনেকক্ষণ বিমূঢ়ের মত বসে থেকে অবশেষে লেখক আংটিটি ছুঁড়ে ফেলেন দূরে সাগরের বক্ষে; মনে মনে ভাবেন,—“সাগরিকাকে বাহা দিতে পারি নাই, সাগরকে তাহা দিলাম।”

তারপরে স্ব-স্ব শিল্পী পারিপার্শ্বিকের প্রতি তাকিয়ে দেখেন,—সাগর-বেলায় দূর দিগন্তে “তখন স্বপ্নের অন্তাচলের শিখরে অর্ধচন্দ্র উঠিতেছে। সেই আলোতে দিগন্তের শেষ হইতে এই ভীম পর্বত তরঙ্গের শিরে শিরে অপূর্ণ জ্যোৎস্নার একটি

অপরূপ সেতু রচিত হইয়াছে। স্বর্গীয় এই আলোক-পথ কি মানুষকে মহারহস্যের পরপারে লইয়া যাইতে পারে! জানি না।”

রবীন্দ্র-কবিতার ছত্র মনে পড়ে,—“তব অন্তর্ধান পটে হেরি তব রূপ চিরন্তন।” রহস্যময়ী সাগরিকা তার নিষ্ঠুর অন্তর্ধান-পটে শিল্পীর অন্তরে এক নিরন্তর আলোক-ধারার চিরন্তন পথ-সংকেত রেখে গেছে। কী তার তাৎপর্য, মানবের জৈবতাদীর্ঘ পথসংবাহনে কতদূর তার মূল্য?—এই রহস্য-জিজ্ঞাসার রোমান্টিক মেতুরতায় শেষ হয়েছে ‘সাগরিকা’ গল্প।

এমনকি, প্র. না. বি.-র রচনা-প্রসঙ্গেও অহুভবের এই আবেগাতিশয়িতা নিরর্থক নয়। আগেও বলেছি, প্রত্যক্ষ রবীন্দ্র-শিষ্য প্রমথ বিলীও আত্মার আকাজক্ষায় সেই ‘স্বর্গীয় আলোক পথের’ অভিলাষী,—অজস্র জটিল গ্রন্থি-সমাচ্ছন্ন মানবজীবনকে বা সকল বন্ধন-সমস্তাসঙ্কুল মহারহস্যের পরপারে নিয়ে যেতে পারে। কিন্তু আত্মার এই নিভৃত আকাজক্ষা যেখানে প্রথর আক্ষেপে পরিণত হয়েছে, সেখানেই রোমান্স-বাসনাতুর প্রমথ বিলী প্রত্যক্ষ প্রদীপ্ত ব্যঙ্গ-শিল্পী। এই প্রসঙ্গেই স্মরণ করতে হয়, প্রমথ বিলীও ‘কল্লোলযুগের’—তথা আমাদের আত্ম-ধণ্ডিত বিশ শতকের অপূর্ণতা-পীড়িত জীবনের শিল্পী। অন্তরের গভীরে আলোক-তীর্থের পিপাসা আর প্রত্যক্ষ জীবনে শূন্যতা, অপূর্ণতা,—রিক্ততা-বঞ্চনা, এ দুয়ের পারস্পরিক অভিধাতে গঠিত হয়েছে প্র. না. বি.-র রহস্য-জটিল বিচিত্র শিল্প-প্রকৃতি। বিনাষ্ট যেখানে একটানা, মানুষের পরাভব সেখানে অনিবার্য। কিন্তু এই পরাভবের মধ্যে কারুণ্য যেটুকু রয়েছে, দগিত তীক্ষ্ণতায় তাকে খণ্ড খণ্ড করেছেন শিল্পী;—কারুণ্য দুর্বল; তাই তিনি তাকে ঘৃণা করেন। ফলে পরাভূত মানুষের বেদনাহুভব প্রমথ বিলীর রোমান্স-পীড়িত পৌরুষ-চেতনায় বিক্ষোভ ও বিজ্ঞপকূপে জমাট বেঁধে উঠেছে,—চোখের জল তীক্ষ্ণ ব্যঙ্গ-পরিহাসের তীব্র পীড়নে হয়েছে বাষ্পীভূত—তারই বিচিত্র ফল পরিণাম লক্ষ্য করি প্র. না. বি.-র গল্প-সাহিত্যে। আগে বলেছি, নিছক ব্যঙ্গরসের গল্প লেখেননি প্রমথনাথ,—তীব্র গভীর-গম্ভীর জীবন-ভাবনাময় গল্পগুচ্ছ সংখ্যায় স্বল্পতর হলেও স্বাদ-বৈচিত্র্যে অবিস্মরণীয়। ‘উন্টাগাড়ি’, ‘দ্বিতীয় পক্ষ’, ‘মাধবীমাসী’ ‘পেঙ্কার’ ইত্যাদি বহু গল্পেরই উল্লেখ এই উপলক্ষ্যে করা যেতে পারে। কিন্তু বর্তমান আলোচনার প্রয়োজন-প্রসঙ্গে ‘ডাকিনী’^{১৭} গল্পটির পরিচয় সন্ধান করব বিশদভাবে :—

১৭। ‘ডাকিনী’ নামে একাধিক গল্প আছে প্রমথ বিলীর; আলোচ্য গল্প ‘ডাকিনী’ নামক সংকলনে বৃত্ত আছে।

“চতুর্ভুজের মধ্যে উল্লেখ না থাকায় হলদেকলসীর চৌধুরীগণ কখনো জ্ঞানের চর্চা করে নাই ; এমন কি চতুর্ভুজের সারাংশ মাত্র রাখিয়া বাকিটুকু তাহার বরাবর বর্জন করিয়া আসিতেছিল। এ-হেন কালে এবং এ-হেন ক্ষেত্রে কিভাবে চতুর্ভুজীতিত সরস্বতীর উদয় হইল তাহা বিস্ময়কর হইলেও একেবারে অপ্রত্যাশিত নহে। সংসারে অপ্রত্যাশিতের অবকাশ সর্বদাই রহিয়াছে।”

সেই বিস্ময়কর গল্প আর কিছুই নয়, হলদেকলসীর চিরনাবালক মাতৃপক্ষপুষ্টাশ্রিত ‘ম্যাট্রিকুলেশন ফেল’ শশাঙ্ক চৌধুরীর গৃহে এম্-এ পাশ মল্লিকার অধিষ্ঠান কাহিনী। শশাঙ্ক-জননী অস্বাময়ী প্রথর বুদ্ধিমতী এবং প্রথরতর আত্মগর্বপরায়ণা ছিলেন। দেওঘরে নিজের ইচ্ছায় দেবমন্দিরের চেয়েও উচু প্রাসাদ রচনা করে মনে মনে তিনি পরম চরিতার্থ হয়েছিলেন। অতএব প্রায়ই সপুত্র দেওঘরে ভ্রমণে যেতেন। এই ভ্রমণের ভ্রমণ-বিলাস উপলক্ষে একবার মল্লিকাদের সঙ্গে পরিচয় ঘটে যায়। সদাগরী অফিসের সম্ভ্রমলনপ্রাপ্ত কেরানী যত্ননাথবাবু একমাত্র কন্যা মল্লিকাকে নিয়ে বেড়াতে এসেছিলেন সেবার। মাতৃহীন “মেয়েকে দিবার অল্প কিছু তাঁহার ছিল না বলিয়া তাহাকে শিক্ষা দিয়াছিলেন। মল্লিকা এম্-এ পাশ করিয়াছিল।”

এ-হেন মল্লিকার সঙ্গে অস্বাময়ীর সাক্ষাৎ ঘটে যায় তাঁর দুর্বলতার গোপন কেন্দ্র-ভূমিতে ;—অর্থাৎ কিছু না জেনেই প্রথম সাক্ষাতে অস্বার বাড়ির প্রশংসা করে কলেছিল মল্লিকা। ভাল লেগেছিল মল্লিকাকে অস্বাময়ীর,—অবশ্য ভাল না লাগবার মত মেয়ে নয় সে কোনো দিক থেকেই। পান্টা ঘর—অতএব যত্ননাথের কন্যাকে তৎক্ষণাৎ হলদেকলসীর কুলবধু করে নিলেন অস্বা।

বিয়ের পরে ঘটনাচক্রে জানাজানি হয়ে গেল, বৌ ইংরেজি জানে,—গড়গড় করে ইংরেজি বই পড়তে পারে,—ফার্স্ট বুক নয়,—সত্যিই বড় বড় বই। স্বামিদেবতাটি তাতে প্রথম প্রথম খুশিই হলেন,—কারণ নাবালকের রক্ষিকা একটি চাই তো ! বিয়ের আগে ছিলেন মা, এবারে স্বভাবতই হল বউ। কিন্তু বউ অতশত বুঝবে কি করে,—আর মাই বা কেমন করে সহ্য করেন একমাত্র পুত্রের জীবন থেকে একচ্ছত্র আধিপত্যের স্বত্বহানি। অতএব সেই আঙুনে পুড়ে হলদেকলসীর জমিদার-ডবনে স্বেচ্ছামৃত্যু বরণ করতে হল সরস্বতীকে। তার অনেক আগেই মল্লিকার একমাত্র আশ্রয় তার বাবা ইচ্ছাগতের খাঁচা খুলে চলে গেছেন।

পাকেচক্রে রাষ্ট্র হয়ে গেল মল্লিকা ‘ডাকিনী’,—যুক্তি অব্যর্থ। কারণ বধুর স্বাস্থ্য বর্ত ভাল হয়, স্বামী ততই হতে থাকে ক্রশ এবং রক্তশূন্য। অতএব পুত্রের তত্তাবধানে মাতা এবার তৎপর হয়ে উঠলেন। বায়ু পরিবর্তনের জন্ত মল্লিকা একবার ‘শশাঙ্ককে

নিয়ে দার্জিলিং গিয়েছিল। এবার মা পুত্রকে নিয়ে গেলেন কাশী, বধু পরিত্যক্তা হল। তারপর সেখানকার আশ্রিতাদের কল্যাণে এক ‘সর্বশক্তি-সম্পন্ন’ যোগিনী-‘মা’ নির্দেশ করে দিলেন অস্বাময়ীর পুত্রবধু ডাকিনী।

ক্রমশ সবাই তা শুনল এবং বিশ্বাস করল,—মল্লিকার কানেও কথা উঠলো একদিন। সবশেষে সেইদিন চরম হল,—যেখানে মল্লিকাকে ভয় পেয়ে স্বামী শশাক মাতৃ-অঙ্কলাশ্রয়ী হল। চারদিকে লোক থম থম করছে,—অবশ্য আড়ালে আড়ালে। শান্তুড়ী অস্বাময়ী এসে ডাকিনীর নিকট গললম্ব-বস্ত্রে প্রার্থনা করলেন, সে যেন তাঁর পুত্রকে ছেড়ে যায়। মল্লিকা প্রায় সংবিশ্বাসী তখন,—উম্মাদের মত ছুটে যায় ছাদের দিকে। ছাদ থেকে ছাদে ঘুরে চারতলার চিলে কোঠায় গিয়ে ওঠে সে। নিয়ে স্নান তলে তখনো প্রবাহিত হয়ে চলেছে গুড় নদী, হলদেকলসৌর জমিদার-বাড়ি ছিল সেই নদী-তটবর্তী।

অন্ধকার রাতে চিলেকোঠায় উঠে চারদিকে চেয়ে দেখে মল্লিকা।

“...মল্লিকা উর্ধ্বে তাকাইয়া দেখিল চৈত্র পূর্ণিমার জ্যোৎস্না দিগ-দিগন্ত ব্যাপিয়া শুভ নৈরাত্তের তাঁবু কানায় টাঙাইয়া দিয়াছে—তাহারই উচ্চতম প্রান্তে জাহ্নবীর মেয়ে চাঁদ শূন্তে ঘুলিতেছে; আরও না জানি কি বিষয় সঞ্চিত আছে। নীচে যতদূর চোখ চলে সুপারি-নারিকেল মাথাগুলি তালে তালে দোলাহুলি করিতেছে। বাতাস উঠিয়াছে। মল্লিকার মনে হইল বাতাস উঠিয়াছে, পাল খুলিয়াছে, কাছিতে টান পড়িয়াছে। আর দেহি নয়। তাহার মনে হইল যে, বাতাসে এখানকার সুপারি-নারিকেলের মাথা হুলিতেছে, সমুদ্রে সে বাতাস কি কাণ্ডই না জানি করিতেছে।।..... পৃথিবীর তীরে তীরে যত শুধা কন্দর আছে লবণাঘুতে পূর্ণ হইয়া এককণে গদগদ ভাবায় বেদনার কি স্তবোচ্চারণই না করিতেছে। মল্লিকার মনে-আজ ব্যথার জোয়ার, নৈরাত্তের হোলি। মল্লিকা দেখিল, এই সর্বগ্রাসী বস্তার মুখে কোথাও তাহার কোনো আশ্রয় নাই; না পতিকূলে না পিতৃকূলে, সংসারের সব দিগন্ত কোন্ সর্বনাশের তলায় নিশ্চিহ্ন।।.....মল্লিকা তাকাইয়া দেখিল, অতি নিম্নে গুড় নদীর রূপার পাত জ্যোৎস্না-চিক্রণ শীতল একটি বট পাতার মত বাতাসে কাঁপিতেছে।।...

আবার বাতাস উঠিয়াছে, সুপারি, নারিকেলের মাথাগুলির কি হায় হায় হাহাকার। দূরের বাতাস কাছে আসিয়া পড়িয়াছে—আর বিশেষ নয়। তাঁবুর উচ্চতম প্রান্তে জাহ্নবীর মেয়েটা। অনেকগুলি হইল হুলিতেছে—এবারে লাফাইয়া পড়িবে—আর বিশেষ নয়...ওর আগেই...

মল্লিকা চিলেকোঠার ছাদে উঠিয়া একবার পৃথিবীটা নিরীক্ষণ করিয়া লইল এবং পরক্ষণেই মাগো রব করিয়া অতি নিম্নে গুড় নদী লক্ষ্য করিয়া ঝাঁপ দিল।

পরদিন সকালে যখন মল্লিকার মৃতদেহ নদীর জলে পাওয়া গেল, তখনো সবাই বনিল, ডাকিনী মানবদেহটা ফেলিয়া ককাল হইয়া উড়িয়া গিয়াছে। কামরূপ কামিখ্যের নয়দেহে ঘাইবার উপায় নাই। মাহুকের ঘরে মাহুকের রূপ ধরিয়া আসিয়াছিল। এবার স্বরূপ ধরিয়া ফিরিয়া গিয়াছে। ঘাই হোক বাড়ির ডাকিনী দূর হওয়াতে সবাই নিশ্চিন্ত বোধ করিল এবং উত্তরোত্তর শশাঙ্কর স্বাস্থ্যের উন্নতি ঘটিতে লাগিল।’

—ডাকিনী ‘সাগরিকা’র মত নয়,—প্র. না. বি.-র ‘নিকৃষ্ট’ গল্প সংকলনেও এর নির্বাচন ঘটেছে। তা-সঙ্গেও ‘সাগরিকা’র নিসর্গ-ভাবনার মতই উদ্ধৃত অংশের বর্ণনাও নিবিষ্ট, একান্ত প্রগাঢ়! প্রকৃতিকে স্বীকৃতি ‘জীবধাত্রী’ বলেছেন,—মল্লিকার জীবনের সর্ববিধ অন্ধকার অমাংশে প্রকৃতির এই সঙ্গচারণ প্রকৃতিকে কেবল জীবন্ত করে তোলে নি, অসহায় মানবজীবনে জীবধাত্রী জননীর ভূমিকায় আসীন করেছে। ব্যঙ্গবিজ্ঞপ-ভীষণতায় কঠোর এই গল্পের অন্ধকার প্রচ্ছদেও প্রকৃতি-ভাবনার যে রোমান্স-মেজর স্পর্শ সঞ্চারিত করতে পেরেছেন শিল্পী গল্প-শরীরের কাঠিন্যকে বিন্দুমাত্র আবিষ্ট না করে, এতেই প্রথম বিশীর অধিকারের শক্তি প্রমাণিত হয়েছে নিঃসংশয়; তাঁর রোমান্টিক প্রবণতারও অগ্নিপরীক্ষা হল এইখানে।

এই একই প্রসঙ্গে আর একবার প্রথম বিশীর বাকশৈলীকে অহুতাবন করে নিতে হয়,—যে ভাষা কেবল মনকে চালায় না,—মনকে চর্মকিত আন্দোলনে ব্যগ্র করে তোলে, অথচ নিজেকে নড়ে না একটুও। অর্থাৎ এই বাগ্‌ধারার যে-কোনো একটি অংশকে সরিয়ে নিলে তার উপযুক্ত প্রতিনিধি খুঁজে পাওয়া দুরূহ হয়। ‘ডাকিনী’ গল্পের মূখ্য আবেদন অশিক্ষা ও কুসংস্কারের যুগকার্ঠে ‘সরস্বতী’র নিরুপায় আত্ম-বলিদানের আকোশ এবং অভিযোগে। কিন্তু গল্পের আভ্যন্তরীণ বিস্তার বিচিত্র-স্বাদী,—কোথাও বিজ্ঞপ, কোথাও ক্ষোভ, কোথাও স্নিগ্ধস্বভাব-বর্ণনা,—আর এই প্রত্যেকটি আবেদনের উপকরণ গড়ে উঠেছে সমুচিত-ভাষণের তীক্ষ্ণ প্রথরতায়!—দৃষ্টান্ত হিসেবে ‘ডাকিনী’ গল্পের প্রারম্ভিক ছত্রগুলির বুদ্ধিপ্রথর ব্যঙ্গদীপ্তি আর একবার স্মরণ করতে বাধ্য নেই!

শুধু তাই নয়। মাঝে মাঝে তাঁর তির্যক্‌ভাষণের উজ্জলতা এমনকি সুভাষিতাবলীর চিরস্বয়ংগীততা দাবি করে,—যেমন স্বরঙ্গী হইছিল মধ্যযুগের যুগুন্দরাম-ভারতচন্দ্র প্রভৃতি কবির বহু রচনাংশ,—কিংবা আমাদের কালে হয়েছে পরত্তরায়ের কৌতুক-বঙ্কিম রচনাংশ; প্রথম বিশীর রচনাতেও তার পরিচয় কম নেই। নিছক নিদর্শন হিসেবে

‘মকরধ্বজী হাসি’র কথা উল্লেখ করা যেতে পারে। গল্পের নাম ভাঁড়ু দত্ত,—
লেখক জানিয়েছেন,—

হঠাৎ এই বিশশতকের জীবন-পথে ভাঁড়ু দত্তের সঙ্গে দেখা হয়ে গিয়েছিল
একদিন। ষোড়শ শতকের মুকুন্দরামের কালের ভাঁড়ু আজও তেমন আছে,—
চিরন্তন বাঙালী-স্বভাবের অনড় অবিচল অপরিবর্তিত এবং অপরিবর্তনীয় প্রতিমিথি,
—অর্থাৎ, মুকুন্দরামের কাব্যের ‘ভালুক’-সদৃশ সে। ভাঁড়ু নিজেই শিল্পীকে বলেছিল,
—“বানর পণ্ডদের কথা মনে আছে? সেই ভালুকের কথা? আমিই সেই ভালুক।
[মুকুন্দরাম] ঠাকুর আমার কথা মনে করেই ভালুকের বর্ণনা করেছেন।”

এ-হেন ভাঁড়ুর সঙ্গে আমাদের কালের পথে দেখা হয়ে যেতেই লেখক তাকে
জিজ্ঞেস করেন,—“কি মণ্ডল কোথায় গিয়েছিলে, বাজারে নাকি? সে একমাত্র
মকরধ্বজী হাসি হাসিল। মকরধ্বজী হাসি কি? সর্ববিধ দাবির সার্বজনীন উত্তর
আছে সেই হাসিতে। এই হাসি দেখিয়া পাণ্ডনাদার ভাবে—এবারে পাট উঠিলেই
টাকা পাওয়া যাইবে। দেনাদার ভাবে শীঘ্র আর হুদের তাড়া আসিবে না।
জমিদার ভাবে খাজনা মিলিল। প্রজা ভাবে খাজনা মাপ। কিন্তু কাহারো আশা
সফল হয় না,—অথচ সকলে খুশি হয়। এ হাসি এমন জিনিস। তেমন করিয়া হাসিতে
জানিলে জীবনের অনেক সমস্যা সরল হইয়া যায়।”

আমাদের কালের জীবনযাত্রায় বণিক-মূলভ যে ভাঁড়ামি নূতন আকার এবং
প্রকার ধরে আত্মপ্রকাশ করেছে,—তাতে একালের সমাজে ‘ভাঁড়ু’ দত্তের সংখ্যা
সুপ্রচুর বৈ কি! সে ইদিত গল্পদেহে স্বতঃস্ফূর্ত হয়ে আছে। আর এমন অবস্থায় এই
নূতন সমাজে আত্মপ্রতিষ্ঠার শ্রেষ্ঠ হাতিয়ার ঐ ‘মকরধ্বজী হাসি’-ই—যার প্রত্যক্ষ-দৃষ্ট
পরিচয়-কথা স্মরণ করতে করতে পাঠকেরও মনে-মুখে হাসি অনিবার্য হয়ে ওঠে।

তাহলেও প্র. না. বি.-র একটিও হাসির গল্পের পূর্ণাঙ্গ আলোচনা করা হয়নি
এযাবৎ। কেবল এই কারণেই ‘চিত্রগুপ্তের রিপোর্ট’ গল্পটির কথা স্মরণ করব,—তা
না-হলে গল্প-শিল্পী প্রথম বিলীর স্বরূপ-পরিচায়ন প্রায় সম্পূর্ণ হয়ে এসেছে।—

“গুজবটা ক্রমে ব্রহ্মার কানে পৌছিল; কোনো মতেই আর ঠেকাইয়া রাখা
গেল না। অতএব তিনি চিত্রগুপ্তের দপ্তরে ছুটলেন কড়া অমুসন্ধানের ব্যবস্থা করতে।
চিত্রগুপ্ত বলেন ‘এও কি সম্ভব!’ অর্থাৎ পৃথিবী কখনোই মাহুব-শূন্ত হতে পারে না,
যদিও সারা স্বর্গব্যাপী তাই গুজব।

আত্মসমর্থনে নিজ দপ্তর ঘেঁটে ব্রহ্মাকে কয়েকটি রিপোর্ট পড়ে শোনালেন চিত্রগুপ্ত,
—“এই দেখুন হত্যা, চুরি, ডাকাতি, গ্রহিচ্ছদ, নীবীচ্ছদ, রাজনৈতিক হন্দ ও

অর্থনৈতিক-তত্ত্ব-বৃত্তি ; কত বলিব। পৃথিবীতে মানুষ না থাকিলে এসব কি হইতে পারিত ? পশুরা তো এখনও এত উন্নত হয় নাই !”

—“এই দেখুন কালই একটি রিপোর্ট আসিয়াছে। কলিকাতা শহরের বিংশটন চত্বরে দেশোদ্ধারকারীদের এক সভা হয়। তাহারা সকলেই অহিংসাত্মক। কাজেই তর্কটা যখন বুদ্ধি পরিণত হইল, তখন সকলে অস্ত্র ব্যবহার না করিয়া সোড়ার বোতল, কাপড়ের পাত্কা (আমার নিজস্ব সংবাদদাতা বলিতেছেন চামড়ার পাত্কা নাকি হিংসার পরিচায়ক), কাঁসার গেলাস, ইটের টুকরা প্রভৃতি দ্বারা কোন রকমে কাজ চালাইয়া লইয়াছে। সংবাদদাতা বলিতেছেন, অহিংসদের হাতে এসব জিনিস অস্ত্রের চেয়ে অনেক বেশি ফলপ্রসূ হইয়াছে। মানুষ না থাকিলে এমনটি কখনোই সম্ভবপর হইত না—কারণ পশুরা এখনো এমন বুদ্ধির প্যাচ খেলিয়া মনের সঙ্গে চোখ ঠারিয়া হিংসাকে এড়াইয়া বাইতে শেখে নাই।”

ব্রহ্মা আশ্চর্য হইলেন, তা হলেও চিত্রগুপ্তকে নির্দেশ দিলেন সরেজমিনে তদন্ত করিতে,—কলকাতার পথে পথে ঘুরছেন চিত্রগুপ্ত ফাইল ধরে, তাতেই বিপত্তি ঘটেছে। দেবতাদের অহুযোগ ঠিক ; “কেহই আর নিজেকে মানুষ বলিয়া পরিচয় দেয় না।”

কিন্তু চিত্রগুপ্তও ছাড়বার পাত্র নয়—পৃথিবীতে মানুষ আছে এ কথা সে প্রমাণ করে ছাড়বে। অতএব দ্বিগুণ উৎসাহে আদমশুমারি আরম্ভ করে :—

—“মহাশয় আপনি কি ?

—আমি বামপন্থী।

—আপনি কি ?

—আমি দক্ষিণপন্থী।

—আপনি ?

—সেন্টার বা মধ্যমপন্থী।”

এমনি করে চিত্রগুপ্ত যতই জিজ্ঞাসা করে, কেউ বলে সে বামপন্থী। “কেউ নাকি দক্ষিণপন্থী, কেউ প্রলিটারিয়েট, কেউ বুর্জোয়া আবার কেউ কমিউনিস্ট, সোশ্যালিস্ট, ক্যাসিস্ট, ফেডারেশ্যনিস্ট, রিপাবলিকান, কৃষক, শ্রমিক, লাল ঝাণ্ডা।”

আরো কেউ কেউ চিত্রগুপ্তের কাছে আত্মপরিচয় ঘোষণা করেন—‘সমাজতন্ত্রী, রাজতন্ত্রী, সাম্রাজ্যতন্ত্রী, বাণিজ্যতন্ত্রী।’

হতাশ হয়ে বসে পড়ে চিত্রগুপ্ত একেবারে। ঘণ্টাখানেক বিশ্রামান্তে আবার চলে তার আদমশুমারি —

—“আপনি ?

—জন'লিস্ট্ ।

—আপনি ?

—রিপোর্টার ।

তারপর ফুটবলার, হুইমার, বেকার, বুর্জোয়া, নাতিবুর্জোয়া, মেজোবুর্জোয়া, পুঁজিবাদী, শ্রমিক-বন্ধু, কৃষক-বন্ধু, ফিল্মস্টার ।

অভিজাত সাহিত্যিক (ক্যাটালগ পাঠ্যত একদল স্রবশ বৃবক) লিটারারি সোস্যালিস্ট্ (নিজেদের বই কেন বেশি বিক্রী হয় না, তারই গবেষণায় রত) । ”

“কিন্তু মাহুস, মাহুস কোথায় ! ” চিত্রগুপ্ত জিজ্ঞেস করে শেবোক্তদের ।

“তাঁহারা বলিল—মাহুস ছিল উনবিংশ শতকে । এখন মাহুস কোথায় ।

আর একজন বলিল—বন্ধিমচন্দ্র ছিল শেষ মাহুস ।

চিত্রগুপ্ত চলিয়া বাইতেছিল—একজন বলিয়া উঠিল, একথানা বই কিনিবেন ? কমিশন বাদ পাইবেন । ”

আবার পথে বেরিয়ে চোখে পড়ে ‘ছুটন-ক্রীড্ বিশিষ্ট প্রগতিপন্থী ; নিশ্চল অধোগতি পন্থী তরুণ-তরুণী । ’

এমন সময় পাঞ্জাবী কণ্ঠাকটার যাত্রীবোঝাই মোটর বাস থেকে চেঁচিয়ে ওঠে ।—
“আইয়ে বাবু আইয়ে চিড়িয়াখানা, ছে পরসা, বলিয়া তাহাকে টানিয়া উঠাইয়া ফেলিল । ”

সেখানে চার পরসার টিকিট কিনে গোটা চিড়িয়াখানাটি দেখে বেরিয়ে সন্ধ্যা-বেলায় হাওয়া-অফিসের মাঠে বসে চিত্রগুপ্ত ব্রহ্মার কাছে রিপোর্ট লিখে ফেলিল :—

“...আমি পৃথিবীতে আসিয়া মাহুসের খোঁজ করিলাম—কিন্তু দুঃখের সঙ্গে জানাইতে বাধ্য হইতেছি যে, কেহই মাহুস বলিয়া পরিচয় দিল না—কাজেই পৃথিবীতে মাহুস আছে কিনা সন্দেহ । সন্দেহ এইজন্য বলিলাম যে, কলিকাতা শহরে চিড়িয়াখানা নামে একটি তাজ্জব ব্যাপার আছে, চার পরসা দিলেই সেখানে ঢুকিতে পারা যায় । সেখানে ঢুকিয়াও মাহুস দেখিতে পাইলাম না, কেবল জন্তু জানোয়ার । তবে একটি খাঁচাতে মাহুসের মত একটা জানোয়ার আছে দেখিলাম । খাঁচার গায়ে লেখা আছে বনমাহুস । বোধকরি কেবল মাহুস নামে পরিচিত হইতে সে লজ্জিত, তাই বন শব্দটি মাহুসের আগে জুড়িয়া দিয়াছে । অল্প কেউ আপত্তি না করাতে আমি উহাকে মাহুস বলিয়া সনাক্ত করিলাম—কাজেই নিবেদন এই যে, পৃথিবী মাহুসহীন হইয়াছে, এক্রপ আশঙ্কা করিবার কোনো কারণ নাই । এখন প্রজাপতি ব্রহ্মা একটু কৃপাদৃষ্টি করিলে অচির কালের মধ্যে ইহার বংশ বৃদ্ধি হইয়া পৃথিবী আচ্ছন্ন করিয়া ফেলিবে এমন আশা করা যায় । নিবেদনমিতি—”

একটি সার্থক হাসির গল্প নিঃসন্দেহে এই ‘চিহ্নগুপ্তের রিপোর্ট’,—তীক্ষ্ণধার ব্যঙ্গের হাতিয়ারে গড়ে উঠেছে উজ্জল সে হাসির মূর্তি। কিন্তু এখানেও প্র. না. বি.-র অন্তর-গভীরে ‘সাগরিকা’র শিল্পীকে খুঁজে পেতে অসুবিধা নেই, মাহুষের জন্তে আলোকতীর্থের স্বপ্ন দেখেছেন যিনি প্রতিকূল পরিবেশের আঘাতে ব্যঙ্গবিজ্ঞপের কর্মঠ-কাঠামোর অভ্যন্তরে আত্মসংহরণ করেও। অন্নদাশঙ্করের কথা মনে পড়ে। প্রসঙ্গান্তরে প্রায় একই আক্ষেপ ধ্বনিত হয়েছে তাঁরও গল্পের গভীরে—পৃথিবীতে “মাহুষ কোথাও নেই। আছে শুধু ইংলিশম্যান, মুসলম্যান, জারম্যান, ব্রাহ্ম্যান। কোনটা বড় ট্রাজেডি,—মাহুষের অন্তর্ধান না মাহুষের মৃত্যু।”^{১৮} অন্নদাশঙ্করে যা নিগূঢ় আক্ষেপ, প্র. না. বি.-র মধ্যে তাই প্রথর বিজ্ঞপের রূপ ধরেছে,—ট্রাজিক চেতনার প্রগাঢ়তা এখানে তীব্র তীক্ষ্ণ হাসির রেখায় বিদীর্ণ হয়ে গেছে। গল্প-শিল্পী প্রমথ বিহারী ধ্যান অন্নদাশঙ্করের মত বিশ্বাভিমুখী নয়,—বরং সৃষ্টির আসনটিকে তিনি বাংলাদেশের একান্ত সীমিত জীবনগতির মধ্যে সংক্ষিপ্ত করে এনেছেন,—তাই সংহতিও তাতে সমর্থক। তাই প্র. না. বি.-র নালিশ,—পলিটিশিয়ান, রাইটিস্ট-লেক্টিস্ট, প্রগতি-অগতিবাদী কবি-অকবিতে ভরে গেছে আমাদের বাংলাদেশ, কিন্তু তার অন্তরাল থেকে সর্বজনীন, সর্বকালিক মাহুষটি গেছে হারিয়ে,—হারিয়ে গেছে মাহুষের অন্তর্নিহিত মানবিক চেতনা। এই প্রসঙ্গে একটি সংকেত প্রায় ব্যঞ্জনাধর্মী হয়ে উঠেছে,—মাহুষ ছিল উনিশ শতকে,—বিশ শতকে মাহুষ অহুপস্থিত। বস্তুত বিপুল সাংকেতিকতাশ্রয়ী রীতি প্রমথ বিহারী গল্প-সাহিত্যে স্থলভ নয়। কিন্তু অনেক গল্পেই তাঁর বুদ্ধি-প্রথর বাগ্‌ডম্ভী তীর্থক ভাষণের মাধ্যমে সাংকেতিকতার ব্যঞ্জনা সৃষ্টি করেছে। এই সাংকেতিক শৈলীর স্পষ্টতর পরিচয় রয়েছে ‘সাগরিকা’ গল্পের বহলাংশে। ‘ভাঁড়ু দস্ত’ গল্পের পূর্বোক্ত অংশেও তার মুক্তর আভাস আছে।

কিন্তু যে-কথা বলছিলাম,—মানবিক বিনাশ সম্পর্কে প্রমথ বিহারী অভাববোধ আন্তরিক, তবু তত ব্যাধাত প্রগাঢ় নয় অন্নদাশঙ্করের রচনার মত। কারণ, আগে বলেছি, কোঁচুরসের এক সহজ আবরণের অন্তরালে নিজের যথার্থ স্বরূপকে আবৃত করে রেখেছেন তিনি;—আর এই লুকোচুরি খেলার উৎসমূল থেকেই তাঁর সকল রকমের পরিহাস-রসের উৎসার। এই অর্থেই বলেছিলাম প্র. না. বি.-র হাতে ব্যাধাত ভূপাতিত হয়েও স্বস্তির সঙ্গে মনে হয়, যত বড় আঘাতের ভয় ছিল, ততটুকু প্রত্যাশা পূরণ বুঝি হয় নি।

তাহলেও এমন গল্পও প্র. না. বি. লিখেছেন, হাসি এবং ব্যঙ্গাবোধ যেখানে

প্রাণান্তের দাবিতে পরম্পরের প্রায় প্রতিদ্বন্দ্বী হয়ে উঠেছে। ‘গদাধর পণ্ডিত’ এমন একটি গল্প। এখানে অরণ করা যেতে পারে, বিচিত্রকর্মা প্রমথ বিশীর মুখ্য বৃত্তি শিক্ষকের। স্বল্পকালের জন্ত তিনি শিক্ষা-সরস্বতীকে ত্যাগ করে গিয়েছিলেন কেবল যেন পুনরাগমনেরই প্রতীক্ষায়।

ফলে শিক্ষা আর শিক্ষকতার ক্রটিকে নানাদিক থেকে কটাক্ষ করে বহু গল্প রচনা করেছেন শিল্পী। সবগুলোকে একত্র করলে একথণ্ডে বাংলার ‘শিক্ষাদর্শন’ গড়ে উঠতে কিছু বাধা নেই। ‘গদাধর পণ্ডিত’ এই শ্রেণীর রচনা :—

আচার্য প্রফুল্লচন্দ্রের পল্লীসেবার আদর্শে অনুপ্রাণিত নরেশচন্দ্র পাটের হাকিম হয়ে গিয়েছিল বাংলাদেশের অজ পাড়াগাঁয়ে,—নানাবিধ দ্বিধা ছিল প্রথমে মনে, পরে যেসব কারণে মত পরিবর্তন ঘটলো তার মধ্যে রথদর্শন এবং কদলি বিক্রয়ের যুগপৎ সম্ভাবনা অন্ততম।—অর্থাৎ, জীবিকার্জন এবং আচার্যদেবের পদাঙ্ক অনুসরণে পল্লীসেবা! সেখানে গ্রাম্য পাঠশালার পণ্ডিত গদাধরের সঙ্গে পরিচয় ঘটে যায়,—কারণও অবশ্য ছিল। নরেশচন্দ্রের বিশেষ বন্ধু ছিলেন সে অঞ্চলের পাঠশালা-পরিদর্শক।

প্রথম পরিচয়ে কোতূহল বোধ করেছিল নরেশচন্দ্র। গদাধর পণ্ডিত তার জন্তে সহজলভ্য নানারকম সজ্জি বসে এনেছিল। পণ্ডিত সজ্জির বাগান করে। তবে পড়ায় কখন? এ প্রশ্নের উত্তরে নরেশচন্দ্র দেশজ কিণ্ডার-গার্টেনের নমুনা পেয়ে পুলকিত বোধ করেছিল—পণ্ডিত নাকি শশার মঁচায় ছেলেদের যোগবিয়োগ শিক্ষা দেয়। গাছে কতগুলো শশা আছে, ধাপে ধাপে গুলে যোগশিক্ষা হয়, আবার কিছু শশা পেড়ে নেবার সময়ে ছেলেরা বিয়োগ শিখতে পারে।

কিন্তু গদাধর পণ্ডিত সম্পর্কে পুলকাহুভব দীর্ঘকাল রক্ষা করে চলা কঠিন হয় নরেশচন্দ্রের পক্ষেও। যখন শোনে পণ্ডিতের মাস মাইনা মাত্র চার টাকা, তাও ছমাস অন্তর আসে; এবারে তো এগার মাস বাকী পড়েছে।

একদিন পাঠশালা পরিদর্শন করতে গিয়ে নরেশচন্দ্র প্রায় ক্ষিপ্ত হয়ে ওঠে। পাঠশালা ঘরের একপাশে গরুর গোয়াল রয়েছে। পণ্ডিত সবিনয়ে নিবেদন করে, বৎসর কয় পূর্বে স্কুল গৃহ ঝড়ে ধূলিসাৎ হলে সদাশয় কর্তৃপক্ষ আর কোনো ব্যবস্থা করেন নি নতুন গৃহ-নির্মাণের। অতএব গ্রাম্য সাহায্য থেকেই নতুন পাঠশালা নির্মিত হয়েছে।—দানের সর্ভাহুযায়ী যার এক অংশ অনিবার্যভাবে হয়েছে গোশালা।

এখানেও আবার প্র. না. বি.-র সংকেত-শৈলী লক্ষ্য করবার মত! কিন্তু চরম আঘাত এসেছে এ-গল্পে ধাপে ধাপে; প্রায় নাটকীয় স্তর-বিস্তৃত হয়ে। গদাধর

পণ্ডিত যতই বিনয় প্রকাশ করুক নরেশের কিন্তু কেবলই মনে হয়, যত নষ্টের গোড়া ঐ মূর্থ পণ্ডিত। তাই বন্ধুর কাছে পণ্ডিতের চাকুরিনাশের ব্যবস্থা করতে সেইদিনই সে পত্রাঘাত করে।

কিন্তু উত্তেজনা শান্ত হয়ে এলে নরেশ আপনা থেকেই বোঝে, যে দেশে জাতি গঠনের দায়িত্ব এমন লোকের ওপর, যার মাস মাইনা চার টাকা এবং তাও এগার মাস পর্যন্ত বাকি থাকে, তার কাছে কি আশা করা যায়! নিতান্ত সদাশয়তা সহকারে একদিন রবিবার দ্বিপ্রহরে পণ্ডিতের বাড়িতে উপস্থিত হয়ে নরেশ ডাকাডাকি করতে থাকে,—অথচ পণ্ডিত ঘরে থেকেও বেরিয়ে আসছে না দেখে ক্রমশই তার ক্রোধ অসংবরণীয় হয়ে ওঠে।

অসহায় পণ্ডিত বলে, “ডাক শুন্ছি হজুর, কিন্তু বাইরে যাবার উপায় নেই।” অপমানিত বোধ করিয়া নরেশ বলিল—‘কেন?’

গদাধর বলিল—‘আমরা স্ত্রী-পুরুষে নল-দময়ন্তীর পালা অভিনয় করছি।’

নরেশ কিছুই বুঝিতে না পারিয়া বলিল—‘ঠাট্টা করবার আর লোক পেলেন না?’

‘—সর্বনাশ! হজুরের সঙ্গে কি ঠাট্টা করতে পারি!...হজুর স্ত্রী-পুরুষে মিলে আমাদের দুখানা বস্ত্র, দুখানাই ধূতি। একখানা আমি পরি, একখানা আমার সহধর্মিণী পরে। পরতে পরতে যখন খুব ময়লা হয়, তখন কেচে নিতে হয়। রবিবারটা ছুটি—আজ একখানি কেচে শুকোতে দিয়েছি। যতক্ষণ না শুকোচ্ছে আমরা স্ত্রী-পুরুষ একখানা ধূতির দুইদিক জড়িয়ে ঘরে বন্ধ হয়ে থাকি। এ সেই নল-দময়ন্তীর কথা আর কি? ভাগ্যিস পুরাণে এই গল্পটা ছিল—নইলে কি যে করতাম হজুর!’ এই বলিয়া সে খুব একটা সম্মতিভের হাসি হাসিল। নরেশ হাসিবে কি কাঁদিবে স্থির করিতে না পারিয়া প্রস্থান করিল।”

আশ্চর্যের কথা, এর পরেও প্র. না. বি.র গল্প পড়ে বাংলা দেশের পাঠক হাঙ্গে, যন্ত্রণায় আত্মনাদ করে ওঠে না! একি ব্যঙ্গ, বিক্রপ, কটাক্ষ, বক্রোক্তি, না কষাঘাত! বস্ত্রত সমগ্র জাতির পৃষ্ঠদেশ উন্মোচিত করে শিল্পী শেখোক্ত শান্তিই বিধান করেছেন। সমগ্র জাতির উদ্দেশ্যে প্র. না. বি.-র কঠিন জিজ্ঞাসা—“যে দেশের পাঠশালার পণ্ডিত চাকুরি গেলে খুশি হয়—অপরের পাচক বৃত্তিকে শ্রেয় মনে করে, মনে করে এবার তাহার সাংসারিক উন্নতি হইবে—সে দেশের কি আর ভবিষ্যৎ বলিয়া কিছু আছে?”

কিন্তু অনেকটা গুরুগম্ভীর কথনোই হতে পারেন না প্রমথনাথ, তাঁর মধ্যে যে কৌতুকরসিক বুদ্ধিমানটি সদা জাগ্রত হয়ে আছে, অস্তিস্থ সিরিয়াসনেস্-এর নামেও

যেন তার হাসি পায়। অতএব গল্পের মধ্যে এটুকু নরেশচন্দ্রের গুরুগম্ভীর সমাজ-চিন্তন, যার প্রতি তুণীরের চরম বিজ্ঞপ-বাণটি তখনো নিক্ষেপ করেননি শিল্পী! কিন্তু সেকথা পরে, প্র. না. বি.-র গল্প পড়ে এর পরেও যে হাসি পায় তার কারণ, যতটুকু যত্না তিনি দিয়েছেন, সয়েছেন তার চেয়ে বেশি। শিল্পী নিজেকে এই সমাজেরই তো সামাজিক একজন,—তাই মনে হয় নিজের ডান হাতের আঘাত বাঁ হাত পেতেই যেন নিয়েছেন। তিনি জানেন,—‘এ আমার, এ তোমার পাপ,’ পাপের প্রতি তাই তিনি উদ্ভত-খড়া, কিন্তু পাপীকে যেন আত্মীয়-সমুচিত মুহূর্তর আঘাতে পরিমার্জনা করে গেলেন। সেই মার্জনাটুকু প্রথম বিনীর বাকশৈলীর অন্তরস্থ,—যে বাগ্‌বিধি আবার সৃষ্টি করেছে তাঁর অন্তরের সহজাত কৌতুক-রসিকটিকে।

সেকথা আগে বলেছি। কিন্তু এই রূপ-রীতির প্রসঙ্গেই আর একটি কথা লক্ষ্য করতে হয়। এতাবৎ আলোচিত দ্বিতীয় পর্বের বাংলা হাসির গল্পগুলো দেখেছি হাসিই মুখ্য অবধানের বিষয় হয়েছে,—গল্প, তথা ছোটগল্পের দৈহিক দাবি অনেকটা পশ্চাৎপটবর্তী হয়ে পড়েছে। অথচ প্রথমপর্বে পরশুরামের লেখায় লক্ষ্য করা গেছে হাসির গল্প প্রায়ই ছোটগল্প হয়ে উঠেছে। এই অতুলনীয় দক্ষতায় প্র.না.বি. পরশুরামেরই সমানধর্মী। তাঁর প্রায় সকল হাসির গল্পই ছোটগল্পের আঙ্গিক বৈশিষ্ট্যের দাবিকে অন্তত স্বরণ করে রেখেছে। ‘ডাকিনী’,—‘চিত্তগুপ্তের রিপোর্ট’, এমনকি, হাসির গল্প না হলেও ‘সাগরিকা’র কথাও এই প্রসঙ্গে স্বরণ করতে পারি। আলোচ্য ‘গদাধর পণ্ডিত’ গল্পও দেখি, সেইদিন নরেশচন্দ্রের আদর্শবাদের মাধ্যম এটমবোমা পড়েছিল, সমস্ত শিক্ষকতার মোহপাশমুক্ত গদাধর পণ্ডিত যেদিন তার পাচক বৃত্তি কামনা করেছিল। মোহমুগ্ধর একালে অচল,—কিন্তু এই ‘মোহবোমা’ নরেশচন্দ্রের অনেক উপকার করেছিল। শিল্পী জানিয়েছেন,—সেই রাতেই নরেশ চাকরিতে ইস্তফা পত্র পাঠিয়ে গ্রাম ত্যাগ করে এসেছিল। “তারপরে আর কখনো সে দেশের উন্নতি করিতে চেষ্টা করে নাই। এখন সে সিভিল সাপ্লাই-এ কাজ করে। বেতন মোটা।”

প্র.না.বি.র তুণীরের শেষ বাণ নিক্ষিপ্ত হয়েছে এতক্ষণে, ফলে গল্পও শেষ হতে পেরেছে। শেষ ছত্রে বিজ্ঞপ-কটাক্ষ আবার সাংকেতিকতার মুহূ ব্যঞ্জনাবহ হয়ে উঠেছে; যার ফলে গল্প-কথা শেষ হতেই ভাবনা যেন অশেষের পথ ধরে চলতে থাকে, অন্তত আরো কিছু দূর। এই কথা-কৌশলবশেই প্র.না.বি.র হাসির গল্পের দীর্ঘিতে ছোটগল্পের ব্যঞ্জনা তরঙ্গায়িত হয়ে উঠেছে। হাসি এবং গল্পে মিলিয়ে পূর্ণাঙ্গ ছোটগল্পের ভাবরূপ রচনার এই সাক্ষ্যে প্র.না.বি. আমাদের কালে স্বর্ণময় স্বাতন্ত্র্যমণ্ডিত।

এঁর গল্প-সংকলন গ্রন্থাবলীর মধ্যে আছে—ডাকিনী (১৯৪৫), অশরীরী, গল্পের মত

(১৯৪৪), গালি ও গল্প (১৯৪৫), প্র. না. বি.-র নিকুট গল্প (১৯৫১), প্র. না. বি.-র নিকুটের গল্প (১৯৫৩), প্র. না. বি.-র মনোনীত গল্প, প্র. না. বি.-র স্বনির্বাচিত গল্প (১৯৫৬), প্র. না. বি.-র নীরস গল্প সংকলন (১৯৫৭), প্র. না. বি.-র গল্প পঞ্চাশৎ (১৯৬০) ইত্যাদি।

বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়

বিচিত্র স্রষ্টার মন,—আরো বিচিত্র তাঁর স্বজনশালায় গহন রহস্য। বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়ের (জন্ম—১৮৯৯) ছোটগল্পের প্রসঙ্গে এই চিরন্তন সত্যের পুনরবধারণ অনিবার্য হয়ে ওঠে। কথাসাহিত্যের ব্যাপকতর ক্ষেত্রে যিনি ‘নীলসুরীয়’, ‘স্বর্গাদিপি গরীয়সী’, প্রভৃতি স্বপ্ন-বেদনা-মহুর রোমাণ্টিক উপন্যাসের অবিস্মরণীয় স্রষ্টা,—ছোটগল্পের জগতে তাঁর প্রায় একমাত্র পরিচয় হয়ে পড়েছে অদ্বিতীয় হাশ্বরসিকের রূপে,—‘রাণুর প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয় ভাগ,’ ‘রাণুর কথামালা’, ‘বরষাত্রী’ ইত্যাদি গ্রন্থের অপার জনপ্রিয়তায় সে পরিচয়ের প্রতিষ্ঠা। তাহলেও ‘আমার লেখা বেশির ভাগ হিউমারাস্ কি সিরিয়াস্’ সে প্রশ্নের অবতারণা করেছেন শিল্পী নিজেই।^{১১} ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ও বিশেষভাবে ছোটগল্পগুলির প্রসঙ্গেই সিদ্ধান্ত করেছেন,—‘গল্পগুলি প্রধানত হাশ্বরসমূলক’ হলেও “হাশ্বরসিকের লঘুদৃষ্টিভঙ্গীর অন্তরালে যে কবি-মূলভ সৌন্দর্যবোধও দার্শনিকের সূক্ষ্মদর্শিতা প্রচ্ছন্ন ছিল, তাহা ক্রমশ স্পষ্ট হইয়া উঠিতেছে। কাজেই বিভূতিভূষণের স্থান কেবল হাশ্বরসিকদের মধ্যে নহে। তাঁহার রচনায় কাব্যধর্মের উৎকর্ষ ও তীক্ষ্ণ চিন্তাশীলতা ছোটগল্পের সর্বোচ্চ শ্রেণীতে তাঁহার স্থান নির্দেশ করিয়াছে।”^{১২}

বিভূতিভূষণের জীবনকথা খুবই স্বল্পজ্ঞাত। তাহলেও তাঁর প্রচুর রচনার সঙ্গে সেই স্বল্পসংখ্যকে মিলিয়ে দেখলে সন্দেহ থাকে না যে, প্রায় সকল গল্পই অন্তত তাঁর ব্যক্তি-জীবন-অভিজ্ঞতার পরিমণ্ডলে গঠিত। বস্তুত এমন গল্প বিভূতিভূষণ খুব কম লিখেছেন, যেখানে বর্ণিত ঘটনাবলীর জগতে ব্যক্তিগতভাবে দেহমানে তিনি পরিক্রমা করে আসেন নি। নিজ রচনা-ধারার যে ইতিহাস শিল্পী নিজে বিবৃত করেছেন, তার থেকেই সেই পুরাতন সার্বিক সত্য বিশেষ ব্যক্তিগত প্রসঙ্গে আবার স্মরণীয় হয়ে ওঠে যে, শিল্পী বা সাহিত্যিকও আসলে স্বয়ং নন কিছুতেই! সাধারণ মানুষের মতই নিজ দেশ-কাল-পরিজনের নিত্য-নিয়ত প্রভাবের মধ্যে সকল কিছুর সঙ্গে তিনি নিজেও

১১। ব্রজেন—‘হরিশঙ্করকে-লেখা’—দেশ, সাহিত্য সংখ্যা—১৩৬৫ সাল।

১২। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ‘বঙ্গ-সাহিত্যে উপন্যাসের ধারা’, ৩য় সং।

কেবলই হ'য়ে উঠ'ছেন। অনিবার সেই হয়ে-ওঠার আনন্দ-চেতনাই আসলে সৃষ্টির প্রাণ। বিভূতিভূষণের সৃষ্টির ভালমন্দের ইতিহাস এবং বৈশিষ্ট্যের রহস্য আসলে নিজ দেশ-কাল-পরিজনের মধ্যে শিল্পি-ব্যক্তিত্বের এই নিরবচ্ছিন্ন হয়ে ওঠারই ইতিহাস।

প্রথম সৃষ্টির আসন শিল্পী পেতেছিলেন ছোটগল্পের জগতেই। স্কুলের সেকেন্ড ক্লাস-এ [প্রবেশিকাপূর্বশ্রেণী] পড়বার সময়ে কুস্তলীন পুরস্কারের জন্য গল্প লিখেছিলেন একটি,—রোমান্স-সুনিবিড় এক প্রণয়-গল্প; যার নারকের আসন অধিকার করেছিলেন কিশোর শিল্পী নিজে। গল্প তাই শেষ আর হতে চাইছিল না কিছুতে। ফলে গল্প পাঠানোর শেষ তারিখ পার হয়ে যাবার পরদিন পাঠাতে পেরেছিলেন সে গল্প। হাস্তরসিক বিভূতিভূষণ নিজের ছেলেবেলার সেই ছেলে-মামুষী নিয়ে সকৌতুক বর্ণনা ফেঁদেছিলেন পরিণত বয়সে,^{২১}—যাতে তাঁর শিল্প-প্রকৃতির অন্তর্নিহিত ব্যক্তিসত্তা স্পষ্ট ব্যঞ্জিত হতে পেরেছে। সেখানে হাস্তরসিকের ভূমিকায় বিভূতিভূষণ সার্থক হিউমারিস্ট,—অর্থাৎ, হাসির উপকরণের সঙ্গে অন্তরের নিবিড়তম অহরজিটুকু জড়িয়ে দিতে না পারলে তাঁর হাসির উৎস উৎসারিত যেন হয় না কিছুতেই।

পরিণতমানস শিল্পীর স্নিগ্ধহাস্য-কটাক্ষে অভিষিক্ত সেই প্রথম সিরিয়াস গল্পটি লুপ্ত হয়ে গেছে। তারপরেও যে প্রথম প্রকাশিত গল্প হাতে করে বাংলা সাহিত্যে তাঁর আবির্ভাব,—শিল্পীর ভাষায় তাও,—“একটি ছোট মেয়েকে নিয়ে, নিতান্ত দুর্বল একটি বিয়োগান্ত গল্প।”^{২২} কলেজের খার্ড ইয়ারের ছাত্র ‘প্রবাসী’র গল্প-প্রতিযোগিতায় ‘অবিচার’ নামে গল্প লিখে তৃতীয় পুরস্কার পেয়েছিলেন। ১৩২২ বাংলা সালের শ্রাবণ সংখ্যায় সে-গল্প প্রকাশিত হয় অমলা নারী এক বিধি-বিড়ম্বিতা বালিকার ব্যথাকল্পণ জীবনাবসানের উপাখ্যান নিয়ে।

তার পরেও খুবই ক্ষীণ ধারায় চলেছিল সেই রোমান্স-কল্পণ গল্প রচনার প্রয়াস ‘প্রবাসী’ এবং অপর্যাপ্ত পত্রিকায়। বিভূতিভূষণের উপভাস আর পরিণত-বয়সের ছোটগল্প পড়ে আজও মনে হয়,—এই ধারাই হয়ত একদিন পূর্ণাঙ্গ স্রোতধিনীর চলোচ্ছল রূপ ধরতে পারত তাঁর সৃষ্টিতে। কেবল জীবনপরিবেশের বিরূপ প্রভাব সে ধারাকে দিলে শুকিয়ে। ফলে শিল্পীর লেখা প্রায় বন্ধ হয়েই গেল। নানা কারণের মধ্যে, তিনি জানিয়েছেন,—“আরও একটু কারণ ছিল....। অর্থাৎ, সৃষ্টি বা আলোচনার কেন্দ্রে থেকে দূরত্ব; বাংলা থেকে এই সাড়ে

২১। ব্রজবাবু :—‘গল্প লেখার গল্প’—জ্যোতিপ্রসাদ বসু সম্পাদিত।

২২। ‘হরিশঙ্করকে লেখা’।

তিনশ মাইলের ব্যবধান, গল্পার মতই একটি মহানদী মাঝখানে।—আমি বাংলার জীবন থেকেই বিচ্ছিন্ন,—লিখিব কি নিয়ে!”^{২৩} এই প্রশ্নেই অরণ করা যেতে পারে,—একই কারণে কিনা জানা নেই,—সমকালীন বাংলা গল্প-সাহিত্যের আর এক মহারথী ‘বনফুল’ও কলকাতা থেকে ভাগলপুরে চলে যাবার পর রচনা-বিরত হয়ে পড়েছিলেন,—পুরো আটটি বছর কিছুই তিনি লেখেন নি। অবশেষে অল্প-মনস্ক লেখনীর জড়তা-মোচন ঘটেছিল ১৯৩২ খ্রীষ্টাব্দে অভিন্নহৃদয় বঙ্কু পরিমল গোস্বামীর সান্নিধ্য এবং উপরোধে।^{২৪}

বিভূতিভূষণের লেখনীর মুক্তি এল তাঁর আভ্যন্তরীণ স্বজন-বাসনা আর বিন্দু পরিবার-জীবনের মূলভূমি থেকে। লেখক নিজেই জানিয়েছেন,—“আমি যে বৈচে আমি সাহিত্য জীবনে তার আরো একটা কারণ এই যে, আমাদের পরিবারটি ছিল বেশ বড়। আমরা আটভাই, তখন সন্তানাদির মধ্য দিয়ে গড়ে উঠছে পরিবার; ছেলেকেয়েয়, শিশুতে-কিশোরে বড় বলাই ঠিক হবে। এতে করে এই হল যে, যে মন বাংলার খাস বাঙালি-জীবন থেকে বৈচিত্র্য আহরণ করতে পারল না, সে এদিকেই বিচিত্র জগৎ নিয়ে রইল পড়ে।... ‘স্বর্গাদপি গরীয়সী’-তে এর খানিকটা পরিচয় পাবে।”^{২৫}

ছোটগল্পের ক্ষেত্রে এই জগতের প্রথম অবিস্মরণীয় পরিচয় ‘রাণুর প্রথম ভাগ’ গল্পে। বস্তুতঃ বিভূতিভূষণের গল্পের সৃষ্টিলোকে ‘রাণুর প্রথম ভাগ’ land-mark, নানা দিক থেকেই। এই গল্পেই সিদ্ধ গাল্লিক হিশেবে অবিসংবাদী প্রীতিষ্ঠা যেমন পেলেন, তেমনি রোমান্স-কল্পণাময় সৃষ্টির ক্ষেত্র থেকে অসংশয়িত পদক্ষেপ করলেন হাসির গল্পের পথে। অতএব, জীবনপরিবেশের প্রভাব, অর্থাৎ একদিকে বাংলার জীবনভূমি থেকে অবস্থান ও অভিজ্ঞতাগত দ্রব্ধ, আর একদিকে স্ববৃহৎ যৌথ পরিবার-জীবন-নিঃসৃত অপক্লপ-মধুর গার্হস্থ্য-জীবন-রস,—এই দুয়ের প্রভাবে পড়ে রোমান্স-কল্পণাকুল সিরিয়াস গল্পের শিল্পী বিভূতিভূষণ সৃষ্টির পথে মোড় ঘুরলেন হাস্যরসের অভিমুখে। অল্পপক্ষে, এই হাস্যরসই আবার তাঁর রচনার স্বাদ-প্রকৃতি নির্ণয় করেছে। এর আগে বাংলা হাসির গল্পের প্রথম পর্বের আলোচনা উপলক্ষ্যে হিউমার, উইট, স্যাটায়ার প্রভৃতি হাস্যরস-স্বভাবের পরিচয় সন্ধান করে দেখা গেছে। দ্বিতীয় পর্যায়ে এতাবৎ আলোচিত হাসির গল্পের শিল্পী ঝাঁদের পরিচয় গ্রহণ করা হয়েছে, মুখ্যত সকলেই তাঁরা satirist; মাঝে মাঝে স্যাটায়ার সৃষ্টির সহায়ক হাতিয়ার হিশেবেই যেন wit-এর আশ্রয়

২৩। তদেব।

২৪। প্রথম—পরিমল গোস্বামী—“সৃষ্টিচক্র”।

২৫। ড. ‘হরিশঙ্করকে লেখা’।

গ্রহণ করেছেন। কিন্তু হাস্তবাসিক বিভূতিভূষণ একান্তভাবেই হিউমারিস্ট। এখানেই মনে পড়ে, হিউমার-এর উৎস সহস্র সহস্রভূতির মধ্যে,—উইট্‌ কনসেইন না হলেও কনসেইন নয়। আর স্টার্লিং-এর উদ্ভব যে অন্তত কঠিন-কনসেইন ব্যঙ্গ-বিজ্ঞে, তাতে সংশয় নেই। শিল্পী হিসেবে বিভূতিভূষণ একান্ত সহস্র,—রোমান্টিক কনসেইন অসহায়ী। তাঁর হাসির গল্পের উৎসও এই স্নিগ্ধ-চিন্তায় সম্মীলিত।

বস্তুত তাঁর হিউমারিস্ট গল্পের জগৎ কেবল সহস্র সহস্রতার মধ্যে নয়,—গল্প-বিষয়ের সঙ্গে শিল্পব্যাক্তির আচ্ছিন্ন জীবনানুজ্ঞাতে। এভাবে উদ্ভূত আত্মকথনের তাৎপৰ্য গ্রহণ করলে স্পষ্টই বুঝি,—গল্পের বিষয় যেখানে প্রত্যক্ষ জীবনের সূত্রে প্রোথিত নয়, বিভূতিভূষণের কল্পনা সেখানে নিরাজ্র, নিষ্ক্রিয় হয়ে পড়ে।—রোমান্টিক শিল্পী হলেও গল্পকার বিভূতিভূষণ জীবন-বন্ধনহীন খেচর নন। কেবল এই কারণেই বাংলাদেশ থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে বাবার পরে লেখকজীবনে তিনি প্রায় মুক হয়ে পড়েছিলেন। আবার কথা যখন ফুটল—তখন প্রেরণা এসেছে পরিবার-জীবনের নিত্যদৃষ্ট দিন-চিত্র থেকে—বার সঙ্গে ব্যক্তি-শিল্পীর স্নেহ-প্রীতির সম্পর্ক একান্তই আত্মিক। ‘রাগুর প্রথম ভাগ’ গল্পের কথাই ধরা যাক। ঐ গল্প-বিষয়ের মধ্যে রাগু ও তার মেজকাবার চরিত্রে শিল্পী তাঁর নিজের কোনো একান্ত স্বেচ্ছাস্পন্দা প্রাত্যহিকী এবং নিজের ব্যক্তি-বভাবকেও প্রক্ষেপিত যে করেছেন তাতে সংশয় নেই। বস্তুত নিজের আত্মকথনেও তিনি অস্বীকার করেন নি যে, নিজ পরিবার-জীবনের বহু সংখ্যক শিশু-চরিত্রই তাঁর হাস্ত-কৌতুকের উৎসকে উৎসারিত করে দিয়েছিল।^{২০}

শিশুর জগৎ এক আনন্দ স্পর্শকাতরতার সমান্তরালিত বহু-জটিল জগৎ। পরিণত মনক মানুষের চেয়েও নিজের জীবন, ভাবনা, এমন কি, আজগুবি কল্পনাকেও অনেক বেশি সিরিয়াসভাবে গ্রহণ করে থাকে শিশুমন। ফলে শিশুর মধ্যে কার্যকারণ জ্ঞান এবং ভাব-বিশ্বাস-কল্পনার যে অসংগতি দেখে আমাদের পরিণত মন অন্তত স্মিতহাস্তেও চকিত হয়ে ওঠে,—শিশুর নিজের জগতে, নিজের পক্ষে তা জীবনমরণ সমস্ত। এমন কি সে সমস্ত কখনো কখনো তার পরিণত জীবনেও প্রসারিত হয়ে অনপনের জটিলতার সৃষ্টি করে বসে। ‘রাগুর প্রথম ভাগ’ গল্পেও তাই হয়েছে। বাড়ির সবচেয়ে ছোট্ট মেয়েটি রাগু সবচেয়ে বড় হয়ে গেছে নিজের খেলাধুলে,—বাড়িতে সবাই বড়,—নিজে তাই সে ছোট হতে আর পারে না। একমাত্র ছোট্টতাই খোঁকা, বার মুখে কথা কোটে নি এখনো, তার ওপরে খবরদারি করতে পারার সুযোগ পেয়ে সে বর্তে যায়। শিশুর জগৎ আগাগোড়াই মায়াময়—সম্ভব-অসম্ভবের কোনো ভেদবোধ

২০। অষ্টব্য :—‘হরিশঙ্করকে দেখা’।

নেই তাতে,—ফলে খেলাধুরে বিনা-নোটিশে বড় হয়ে-ওঠা রাণু খেলার ঘরের বাইরেও নিজের মধ্যে কখন যে বড় হয়ে উঠেছিল, সে খবর নিজেই সে জানতো না। তার বৃহত্তর জীবনে সেই দিব্যপ্নের অভিযান্ত্রিক দেখা গেল প্রথম ভাগ-বিবেকের আকারে। মাঝে মাঝে জিজ্ঞাসা করে, “আচ্ছা, মেজকা, একেবারে দ্বিতীয় ভাগ পড়লে হয় না?” কারণ ‘পেরখোম ভাগটা’ পড়ে এবাড়িতে একজনও যে তত ছোট নয়! ফলে নিজের বড়ত্ব প্রমাণ করবার জন্তেই যেন রাণু ‘ঐক্য, বাক্য’ প্রভৃতি দ্বিতীয় ভাগের বানান পরম্পরা মুখস্থ করে রেখেছে,—অথচ ওদিকে শেখার বেলায় তার সরস্বতীর ঘরের প্রবেশ-পথ বন্ধ হয়ে আছে ‘অচল অধম’-এর দোরগোড়ায়।

এর সবটুকুই নিরতিশয় হাসির উপকরণ নয়,—রাণুর পক্ষে তো নয়ই। মেজকাঁকার তাড়া, প্রথম ভাগের বই ছিঁড়ে অথবা গোপন করে’ হারিয়ে যাবার মিথ্যা ওজুহাত দেখিয়ে দিনের পর দিন পালিয়ে বেড়ানোর উৎকর্ষা, ক্রোধ এবং অশান্তি শিশুমনের পক্ষে অপরিণাম বোঝার কারণ। অন্তর্পক্ষে রাণুর বড়পনার অভিনয়ে যে মনস্তাত্ত্বিক জটিলতার উদ্ভব ঘটেছিল, পরিণত-মানস পাঠকের পক্ষেও তা কেবল কোহুকের মতোই পরিহার্য হতে পারে না।

তার চরম প্রমাণ পাই গল্প-শেষের হাস-করুণ পরিণামবোধে,—এ গল্পের ফলশ্রুতি কেবল হাস্যরসাত্মক নয়,—তার মুখে হাসি, চোখে জল। পরিমল গোখারামী নাকি নিজে না হেসে অপরকে হাসিয়েছেন,—বিভূতি মুখোপাধ্যায় নিজের গল্প-পরীয়ে নিজে ব্যথিত হয়ে অপরের মুখে ফুটরে তুলেছেন সহৃদয়তা-বিশুদ্ধ সজ্জন শ্রিত হাসি। ‘রাণুর প্রথম ভাগে’ মেজকাঁকা চরিত্রের পরিণামী ভূমিকায় তার সংশ্লিষ্ট প্রমাণ।

এদিক থেকে বিভূতিভূষণের অনেক হাসির গল্পই স্বতি-মাধ্যমে ব্যক্তিজীবন-পরিক্রমার যেন ভাবনাময়। এই বৈশিষ্ট্য কেবল আদিক রচনার এক স্বতন্ত্র কলা-কৌশলই নয়,—বস্তুত নিজের গল্পের জগৎ ও জীবনের সঙ্গে শিল্পীর ব্যক্তিগত ভাব-সংযোগে একান্ত ঘনিষ্ঠ। এখানে বাংলা গল্পের দ্বিতীয় পর্ধ্যয়ে বিভূতিভূষণ সচরচরদের থেকে এক বিশ্বব্যাপী ব্যতিক্রম। অর্থাৎ এই পর্ধ্যয়ের জীবন-ভাবনা যখন দেশকাল-পাত্রের গতি অতিক্রম করে প্রায় বিশ্বপরিভ্রমণ অভিযাত্রী হয়েছে, তখন বিভূতিভূষণের গল্পগুলি নিত্যন্তই ঘরোয়া,—আমাদের গার্হস্থ্যজীবনের নৈনন্দিনতার গতিতে একান্ত সীমিত, অনেকটা যেন উনিশ শতকীর জীবন-মাধুর্যের স্বরভিত্তিক। শুধু তাই নয়, আরো একদিক থেকে শিল্পীর ছোটগল্প রচনার এক অভিনব প্রয়াসের অত্যন্ততা লক্ষিত হয়। একাধিক ক্ষেত্রে এক বিশেষ পাখিপাত্রী-দলকে নিয়ে যেন কয়েকটি স্বরূপসম্পূর্ণ উপাখ্যানের ক্রমোন্নতি ধারা গড়ে তুলেছেন তিনি। সেসব ক্ষেত্রে

প্রত্যেকটি গল্প যেমন পৃথক্ ভাবে পূর্ণাঙ্গ, তেমনি সবকটিকে একসঙ্গে গ্রহণ করলে বৃহত্তর আর এক সম্পূর্ণ কাহিনীর স্বাদ যেন পাওয়া যায়। দৃষ্টান্ত বিশেষে রাণু পর্বীরের গল্পমালা, গণশা-বোঁতাঁনাদির বয়সাত্মী-দল-প্রসঙ্গ, ‘দৈনন্দিন’ গল্পমালা এবং শৈলেনের বাল্য-প্রসঙ্গ বিষয়ক গল্প-প্রবাহের উল্লেখ করা যেতে পারে। এখানেও শিল্পীর বয়োয়া মনোরত্তির পরিচয় পরিষ্কৃত,—পূর্বপরিচিত এক সীমিত মন্বয় পরিবেশে একদল চেনা পাত্রপাত্রীর জীবনের নানা বিচিত্র দিক নিয়ে হাস্য-কৌতুকের ফুলঝুরি খেলেছেন তিনি। তারও মধ্যে দুই গুচ্ছ গল্পে শিল্পীর নিজের আত্মসংযোগ যে নিবিড় ব্যক্তিগত, তার প্রমাণ সুস্পষ্ট। একটি রাণু-গল্পমালা,—আর এক শৈলেন-গল্পগুচ্ছ,—‘বর্ষার’, ‘গোলাপী রেশম’ ইত্যাদি গল্প বার মধ্যে মুখ্য। প্রথম শ্রেণীর গল্প-ধারার তাঁর শিশু বাহুস্প্রদী একমাত্র নায়িকা, দ্বিতীয় পর্বায়ে শিল্পীর নিজের শৈশব-ভাবনা নায়কশ্রেষ্ঠ।

আত্মকথন প্রসঙ্গে বিভূতিভূষণ ইঙ্গিত করেছেন,—“চাতরা স্ত্রীরামপুরে বছর দুয়ের জীবন আমার কাটে মাত্র এক বৃদ্ধা ঠাকুরমার তত্ত্বাবধানে, বিজ্ঞানজ্ঞানের জ্ঞান বাবা আমাদের দুই ভাই-এর এই আশ্রমবাসের ব্যবস্থা করেছিলেন। ঠাকুরমা, তার বৃদ্ধা, বুঝতেই পার কি প্রচুর মুক্তি।”^{২৭}—সেই অবাধ-মুক্তিযুগের ছন্দায়ত্নভবের আলোকে পরিণত কালের জীবন-ভাবনাকে আত্মদান করেছেন শিল্পী পূর্বোক্ত শৈলেন গল্পগুচ্ছে। সেদিনকার শিশুমনস্তত্ত্বের প্রকৃতি নিজেই তিনি ব্যাখ্যা করেছেন ‘বর্ষার’ গল্পে, শৈলেনের মুখে,—“সাত আট বছর বয়সের একটা মত্ত স্ত্রিবেশে এই যে, সে সময় বয়স আর অবস্থা সত্ত্বে কোনো চৈতন্ত থাকে না, স্ততরাং বাক মনে ধরে নির্বিবাদে তার মধ্যে রূপান্তরিত হয়ে যাওয়া যায়।” বস্তুত ‘রাণুর প্রথম ভাগে’ রাণুও এই একই কৌশলে অনায়াসে প্রবীণা গৃহকর্ত্রীতে রূপান্তরিত হতে পেরেছিল। ঠিক একই কৌশলে মাত্র আটবছরের শৈলেন নিজেকে রূপান্তরিত করে দিল পনের বছরের সন্তোবিবাহিতা নয়নতারার মধ্যে। সেই শৈশব-প্রদায়ত্নভবের অসম্ভাব্য উপাখ্যান অসম্পূর্ণ প্রোতার মনে হাদির কৌতুকই অনিবার্য করে তোলে। অথচ পরিণত বয়সের সীমার পৌছেও শৈলেন সেই গীড়াকর অস্বাভাবিক বাল্য-প্রসঙ্গকে বিস্তৃত হতে পারে না :—সবুজী-প্রার যৌবন-সেহলিতে দাঁড়িয়ে বন্ধুদের কাছে সে বলে, ‘আমি জীবনে আর কাউকেই চাই নি, আমার জীবনের চিত্রপটে নয়নতারাকে অবলম্বন করে আর কারুর ছবিই ফুটে পায় নি। পনের বৎসরের অটুট যৌবনজীতে প্রতিষ্ঠিত করে তারই ওপর নিবন্ধ-দৃষ্টি আমি তাকে অতিক্রম করে আমার পরজিণ বৎসরে এসে পড়েছি—স্বর্ষ যেমন

বৌবনশ্রামলা পৃথিবীকে অতিক্রম করে অপরাজে হেলে পড়ে। আজকের এই বর্ষায় কি তোমরা কথাটা অবিশ্বাস করতে পারবে?’

“তারাপদ বলিল, ‘আমরা স্বয়ং তোমার বিশ্বাসের জন্ত ভাবিত হয়ে উঠেছি, কেননা বর্ষাটা গেছে খেমে।’”

এননিই বিভূতিভূষণের হাসির গল্পের প্রকৃতি; স্থিত হাসির গোপন ভাঙারে কোথায় যেন অস্ফুট বেদনার একবিন্দু স্বচ্ছ অশ্রু সহস্র মানিকের মত জলতে থাকে অহুতবের নেপথ্যে। ঐখানে স্বভাব-রোমান্টিক কল্পনাস্রবের শিল্পী বিভূতিভূষণ হারিয়ে যেতে-যেতেও যেন রেখে গেছেন আপন প্রচ্ছন্ন অস্তিত্বের ছাপ। কখনো কখনো এই সব গল্পের নায়ক-চরিত্র—অনেক সময়েই তার নাম শৈলেন—কবি-ভাবুকের ভূমিকায় উপস্থাপিত হয়েছে; উক্ত ‘বর্ষায়’ গল্পাংশে বন্ধুদের কটাক্ষ-কৌতুক অহুসারেও সে ভাব এবং ভাবুকতা প্রায়শঃই ‘অবাস্তব-মনোহর’!—একদা রোমান্স-ধর্মকে ঐ নামেই বাংলা ভাষায় চিহ্নিত করার প্রয়াস চলেছিল। অবাস্তবের মধ্যে মনোহারিতা রয়েছে হৃদিক থেকে। অপরিশ্রুত মানসিকতার গহনে অস্বাভাবিক উদ্ভটের আকার যখন সে ধারণ করে, তখন তা হস্তব্রসের উপাদান। অন্তর্গত মানবজীবনের মেঘের স্বপ্নাবিষ্ট রহস্য-জালের সঙ্গে জড়িয়ে দেখলে ঐ একই বিষয় বিষয়-মধুর রোমান্টিকতায় ভরে ওঠে। রাণুর গল্পমালা অথবা শৈলেন গল্প-গুচ্ছে,—এই উভয়বিধ আবেদনের মিশ্রতা সঞ্চারিত হয়েছে। তারই ফলে গল্পগুলিতেও স্বাদের এমন বিচিত্রতা।

এই বৈচিত্র্যগুণের উৎস রয়েছে শিল্পীর ব্যক্তিত্বে; ডঃ ত্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় তার মধ্যে ত্রিবিধ উপকরণের সংকেত দিয়েছেন। হয়ত সেই অহুসারেই অধ্যাপক জগদীশ ভট্টাচার্যও বিভূতিভূষণের ব্যক্তিত্বের তিনটি প্রকোষ্ঠ নির্দেশ করেছেন,— এক কবি-ধর্মী, দুই দার্শনিক, এবং তিন হস্তব্রসিক।^{২৮} এই ত্রিবিধ উপকরণের সমন্বয়ে শিল্পীর আত্মপ্রকৃতি যেখানে নির্বন্ধন মুক্তি পেয়েছে, সৃষ্টির সম্পূর্ণতাও সেইখানে। ‘রাণুর প্রথম ভাগ’ অথবা ‘বর্ষায়’ গল্পের স্রষ্টা কবিকে দেখি তাঁর স্মৃতি-ভাবনা-মহুর ব্যক্তি-জীবন-সঞ্চারণের গহনে। যে স্পর্শকাতর অহুতবের বৃত্তে আট বছরের বালিকা ব্রাহ্মসুত্রী আর তার পরিণত বয়স্ক এম-এ. বি-এল. ‘মেজকা’র মধ্যে খেলাধুলির বাৎসল্য-অভিনয় ক্রমশঃ অস্ফুট নিরুজ্জ্বল বেদনাবোধের তট-সীমায় এসে উপনীত হয়, তাকে রোমান্টিক কবি-ভাবনা ছাড়া আর কি বলব! ‘বর্ষায়’ গল্পে রোমান্টিক বিষয়ভাবাধের সৌন্দর্য আরো স্পষ্ট,—আরো একান্ত। অধ্যাপক

জগদীশ ভট্টাচার্য এই গল্পে জীবন-মহনের এক ট্রাজিক পরিণতিই লক্ষ্য করেছেন।^{১২} বর্ষাদিনের ঘন-সন্নিবিষ্ট প্রাকৃতিকতায় শৈলেনের অতীত-স্মৃতিচারণের পরিবেশ-প্রসঙ্গে প্রথম চৌধুরীর ‘চারইয়ারী কথা’র ‘সেনের গল্পের’ খুব দূরাস্থিত স্মৃতি যেন ভেসে আসে।—কিন্তু সাদৃশ্যের চেয়ে পার্থক্যই তবু সমধিক,—সবিশেষঃ চৌধুরীমশায়ের বুদ্ধিদীপ্ত কৌতুক-হাসির বদলে শিল্পীর মুখ যেন এখানে এক বিষন্ন মৌনতায় স্তব্ধ। এই অর্থেই বলছিলাম, বিভূতিভূষণের হাসির গল্পে শিল্পীর ভাবনা বেদনা-বিজড়িত হয়েও অপরকে হাসিয়েছে। তাই শিল্পি-কথার সংকেত অহুসরণ করেই বলতে হয় তাঁর এই শ্রেণীর গল্পগুলি serio-humorous।

রোমান্টিক অতীতপ্রীতি, বিলীয়মান অতৃপ্ত প্রণয়ের বিষন্ন-মধুর স্মৃতিমহন, আর সেই সঙ্গে প্রাকৃতিক পরিবেশের সহযোগিতা মিলে কবিধর্মের এক অনতিস্ফুট নিশ্চিত স্বাক্ষর ধ্বনিত হতে পেয়েছে দ্বিতীয়োক্ত গল্পে। অন্তর্গত ‘রাগুর প্রথম ভাগ’ আর ‘বর্ষায়’,—এই দুটি গল্প-স্বত্র ধরেই জীবন-দার্শনিক বিভূতিভূষণকে সার্থকভাবে আবিষ্কার করা যায়; সে তাঁর ঐ শিশুনোলোক-চিত্রণের দক্ষতায়। আগেই বলেছি, শিশুর জগতের অসংগতি ও অপরিণতি পরিণত-মনস্কদের কৌতুকহাস্যের উপকরণ। কিন্তু দূর থেকে অনাবিষ্ট মন নিয়ে থাকে নিয়ে হাসি,—অনেক সময়েই শিশুর পরিণত জীবনেও তা আর কেবল হাসির উপকরণ হয়ে থাকে না।—ঐ স্বত্র ধরেই বিচিত্র অভিজ্ঞতা বিচিত্রতর স্তব্ধ-দুঃখের পসরা নিয়ে জীবনের মূলে বাসা বেঁধে বসে। এটুকুও মনস্তাত্ত্বিক সত্য,—সত্য বিভূতিভূষণের রাগু-গল্পমালায়ও ক্রমবিকাশে। অনেকটা এই কারণেই ভঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়কেও অহুসরণ করতে হয়,—রাগুর পরিণত বয়সের গল্পগুলিতে কৌতুক হাসির সেই উজ্জলতা যেন নিশ্চয় হয়ে গেছে। আর আগে দেখেছি, ‘বর্ষায়’ গল্পের সর্বাঙ্গ ঘিরে শৈশবজীবনের কৌতুক-কাহিনীর এক বেদনা-সুনিবিড় অহুভব পরিব্যাপ্ত হয়ে রয়েছে। নিছক ব্যাথা-বেদনা কখনো দার্শনিকতার উপকরণ হতে পারে না। কিন্তু সেই বেদনার মূলভূমিতে যে ছলক্ষ্য মানসিকতার রহস্ত নিহিত রয়েছে,—তা যে-কোনো দার্শনিকেরই লক্ষ্য-যোগ্য—অপরে সেখানে অন্ধ। তাই বিভূতিভূষণের গল্প পড়ে পাঠক হালে,—শৈলেনের উপাখ্যান কৌতুকে অবিধ্বাসী করে তোলে তার বন্ধদের,—তবু রাগুর ‘মেজকা’ অথবা ‘বর্ষায়’ গল্পের শৈলেন কোন্ এক অনহতবনীরকে উপলব্ধি করতে পারার দার্শনিকতার নিমন্ত্রণ হয়ে থাকে।

বিমিশ্র আত্মতার বিচित्र এই ধরনের গল্পগুলোই হান্তরসিক বিভূতিভূষণের শ্রেষ্ঠ সৃষ্টি-পরিচয়। তাছাড়া আরো এক ধরনের গল্প রয়েছে, যাতে হাসির উপকরণ আরো অমিশ্র,—হাস্তখনি আরো একটু সমুচ্চারিত। ‘বয়সাজী’, ‘গণশার বিয়ে’ প্রভৃতি গল্পগুলো এই পর্যায়ে পড়ে। প্রথম পর্বের হাসির গল্পের আলোচনা প্রসঙ্গে বলেছি,—উদ্ভট কল্পনা হান্তরসের এক সার্থক উপকরণ। স্বাভাবিক পরিবেশে জীবনকে যে সহজ নৃতিতে প্রত্যক্ষ করার অবচেতন প্রত্যাশা আমাদের সকলের মনেই স্পষ্ট রয়েছে, তাঁর ভারসাম্যকে চকিত বিচঞ্চল করে তোলায় মত অস্বাভাবিক অসংগত, উদ্ভট যদি কিছু ঘটে, তখনই হাসির আলোকে উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে মন।—পরিবেশ এবং ব্যক্তিত্বের পার্থক্য অনুসারে কখনো সে হাসি কৌতুকের, কখনো বা ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপের। আগেই বলেছি, বিভূতিভূষণের রচনায় ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপ বা satire প্রায় অল্পপস্থিত। কারণ সৃষ্টির মধ্যে নিজেকে তিনি ছড়িয়ে দিয়েছেন এমন একান্তভাবে যে, তাঁর গল্পের হাসির উপলক্ষগুলি কেবল তাঁর সহানুভূতিরই আকর নয়, একান্ত অন্তরঙ্গ অনুরাগ-ভাজন। অর্থাৎ, এমন কথা বলা চলে না যে, সকল গল্পেই পাত্রপাত্রীর মধ্যে কোনো ব্যক্তিগত স্নেহভাজন আত্মীয়কে কিংবা নিজেকে অহুসৃত করে রেখেছেন শিল্পী,—বস্তুত প্রায় কোনো গল্পেই হয়ত তা নেই। রাণু গল্পগুলোর মত দুয়েক ক্ষেত্রে নিজ ব্যক্তিজীবন-অভিজ্ঞতা কিংবা ব্যক্তিক স্বপ্নকল্পনার অবাস্তব-মনোহারিতার ছাপ পড়েছে, তাও শৈল্পিক পরোক্ষতার পরিমণ্ডিত হয়ে। অল্প অনেক গল্পের সঙ্গে সেই কীণ ব্যক্তিক সংযোগটুকুও হয়ত নেই। তবু নিজের পরিকল্পিত পাত্রপাত্রীদের সঙ্গে শিল্পী তাঁর ব্যক্তিমনকে এমন একান্তভাবে গ্রথিত করে ফেলেছেন যে, বিভূতিভূষণকে ছাড়া—তথা তাঁর ভাবুকতাময়, জীবনপ্রিয়, রোমান্টিক প্রাধান্তের স্পর্শ অল্পভব না করে কোনো গল্পই যেন পুরো আত্মদান করা যায় না। মনে হয়, যেন প্রত্যেকটি হাসির গল্পের শিরোভূমিতে বসে রয়েছেন স্নেহসিক্ত একটি বয়োজ্যেষ্ঠ,—যিনি হয়ত ‘মেজকা’, নয় ‘মামা’, না হয়তো বা জ্যেষ্ঠা,—বাবা বা ঠাকুরদা নন কিছুতেই। একের শাসনদৃষ্টি, অপরের লঘু কৌতুক কোনোটিই উপস্থিত নেই বিভূতিভূষণের গল্পগুলো। ‘দৈনন্দিন’ গ্রন্থের গল্পমালায়, এবং এখানে-ওখানে ছড়ানো আরো বহু গল্পে শিল্পীর এই ব্যক্তিক অন্তিমের পরিচয় প্রায় স্তব্ধ-ফুর্ত।

গণশা-ধোঁংনা-জিলাচন দলের গল্পে শিল্পি-সত্তার সেই ব্যক্তিক উপস্থিতি অনিবার্য-রূপে অহুত হয় না,—এবং তাদের সমুচ্চারিত যৌবনের বেহিশাষি দুরন্তপনার নানা উদ্ভট অভিব্যক্তিই সেখানে হান্তরসের উপকরণ হয়ে উঠেছে। কিন্তু সে হাসি কখনো পরিহাস-বিজ্ঞপের ভগতে মাত্রাছাড়া অনধিকার প্রবেশ করতে পারে নি। মনে হয়,

শিল্পীর স্নিগ্ধ-বৎসল মনের অতুল প্রবাহ রয়েছে সেখানে। তাটানার সৃষ্টির চেষ্টা যে বিভূতিভূষণ একেবারেই করেন নি, তা নয়। কিন্তু সেখানেও বারে বারেই ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপের অন্তর্কে যথেষ্ট শাণিত করে তুলতে পারেন নি তিনি।

এই প্রসঙ্গেই আর একবার স্মরণ করতে হয়, আমাদের বিশ্বভাবনা-ভারাক্রান্ত বিশ শতকের ক্রান্ত পথে বিভূতিভূষণ হলেন হারিয়ে-যাওয়া পুরাতন কালের পরিবার-রসসম্বন্ধতার শিল্পী। তাঁর সকল গল্পের মধ্যে যেমন ব্যক্তিক স্পর্শের অল্পভব রয়েছে, তেমনি মনে হয় প্রতিটি গল্পের নায়ক-নায়িকা স্রষ্টার অভিভাবকমূলক স্নিগ্ধ অবধানের তলায় এক ঘরোয়া মধুর পরিবেশে পরিক্রমা করে দ্বিগত,—যেখানে বিশ্বসমুজ্জের কলোজ,—বিশ্ব-হাটের কোলাহল স্নিগ্ধ রোমান্টিক স্বপ্নভাবনাকে বারে বারে ছিন্নভিন্ন করে দেয় না। সেই রোমান্টিকতার মধ্যেও আছে বিশ শতকের মধ্যভূমিতে বসে উনিশ শতকের স্নিগ্ধ প্রচ্ছন্নতলে বেড়িয়ে আসতে পারার এক তৃপ্তিস্বরূপিত অল্পভব। রীতিমত সিরিয়াস্ গল্পও স্বল্পসংখ্যক লিখেছেন পরিণতমনা বিভূতিভূষণ। ‘হৈমন্তী’ নিঃসন্দেহে তাদের মধ্যে শ্রেষ্ঠ একটি। প্রৌঢ়ীর সূচনাসীমান্তে পৌঁছে,—যৌবনগোধূলি-লগ্নের কর্মোদ্গাদ চিত্রকুমার এঞ্জিনিয়ার একটি প্রত্য্যাখ্যাতা স্টেনো-টাইপিষ্ট-এর মধ্যে যৌবন-উষা-স্বপ্নকে প্রত্যক্ষ করেছেন। মনে হয়, ‘বর্ষায়’ গল্পের বিশিষ্টবাদী অস্বাভাবিক অতীত-প্রণয়-ভাবনাকে স্বাভাবিকতার দিগন্তে রোমান্স-বিশ্বস্তায় সিক্ত করে আর একবার যেন আকর্ষণ পান করা গেল। গল্পটি ব্যাধা-বেদনাপরিণামী। অবশ্য সে বেদনা নিঃসন্দেহে ‘অবাস্তব মনোহর’; দুহাত দিয়ে যাকে ধরা যায় না, অথচ অসম্পূর্ণ সুখস্বপ্নের মত মনের গহনে জড়িয়ে থাকে। মনে হয়, আমাদের কালের দ্বিধাদীর্ঘ জীবনের কাদামাটি নিয়ে বঙ্কিমের যুগের মূর্তি গড়েছেন যেন শিল্পী— তেমন মূর্তি, ‘রাধারানী’, ‘ইন্দিরা’ বা ‘বৃগলাঙ্গুরীয়’ বিরোগাস্ত হলে বা হতে পারত, তারই খাদে ভরা। আঙ্গিকের মধ্যে বৈচিত্র্য আছে, কিন্তু বঙ্কিমের গল্পগুলির মতই ছোটগল্পিক পরিমি-চেতনা স্বভঃ-স্মৃতি নয়, যদিও কেবল ঘরোয়া বক্তব্যের সংকীর্ণ-বশেই ছোটগল্পের মত সংহত হতে পেরেছে অনেক গল্পই। ফলকথা, বিশ শতকের মরুভূমিতে উনিশ শতকের স্বাদ-স্বরাস্তিত প্রতিক্রিয়াপূর্ণ এক ‘ওয়েসিস’,—এই তাৎপর্ষেই বিভূতিভূষণের ছোটগল্প-শিল্পের অতুলনীয় ফলশ্রুতি।

এঁর গল্প-সংকলনগুলির মধ্যে রয়েছে,—রাগুর প্রথম ভাগ (১৩৪৪), রাগুর দ্বিতীয় ভাগ (১৩৪৫), রাগুর তৃতীয় ভাগ (১৩৪৭), বর্ষায় (১৩৪৭), রাগুর কথামালা (১৩৪৮), বসন্তে (১৩৪৮), শারদীয়া (১৩৪৮), বরষাভী (১৩৪৯), চৈতালী (১৩৫০), অতঃ কিম্ (১৩৫০), হৈমন্তী (১৩৫১), কারকর (১৩৫১), দৈনন্দিন (১৩৫২), আগামী প্রভাত, অণ

অন্তঃপুরিকা (১৩৫৩), হাতেখড়ি (১৩৫৪), কলিকাতা নোরাখালি বিহার (১৩৫৪), অষ্টক (১৩৫৪), কথাচিত্র (১৩৫৫), বাসর, বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়ের শ্রেষ্ঠ-গল্প (নির্বাচিত সংকলন, ১৩৫৫), লঘুশাক (১৩৫৫), রূপান্তর (১৩৫৭), বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়ের সরস গল্প (নির্বাচিত সংকলন), বাস্তব ও অবাস্তব (১৩৬১), চিঠি (১৩৬১), হাসি ও অশ্রু (১৩৬২), নাটক নয় নভেল নয় (১৩৬২), বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়ের স্বনির্বাচিত গল্প (১৩৬২), তালভোল (১৩৬৩), বানস মিছিল (১৩৬৩), গল্প পঞ্চাশৎ (নির্বাচিত সংকলন ১৩৬৪), আনন্দ পট (১৩৬৪), কবি ও অকবি (১৩৬৬), লাজবতী (১৮০২ শকাব্দ), পরিচয় (১৩৬৮), কস্তা স্ত্রী স্বাহ্যবতী (১৯৬২)।

শিবরাম চক্রবর্তী

আমাদের কালের পরিচিত এলাকার শিবরাম চক্রবর্তী (১৯০৫) হাসির গল্পের শিল্পী হিসেবেই বহুজন-সমাদৃত। অথচ প্রায় একই নিঃশ্বাসে প্রেমেন-অচিন্ত্য-বুদ্ধদেব-সমৃদ্ধ ‘কল্লোল’-গোষ্ঠীর অন্যস্তরে তাঁর আসন নির্দিষ্ট হয়ে থাকে। কিন্তু লক্ষ্য করলেই অহুত্ব করা চলে, শিবরামের হাসির গল্পের গোষ্ঠী বা শ্রেণীগত কোনো জাত নেই। হয়তো এরা ব্রাত্য, নয় সর্বজাতিক; কিন্তু স্বাদে, প্রকরণে, অথবা বিষয়বস্তুতে কোনো দিক থেকেই কল্লোলায় নয়।

এই আপাত-বহুস্তরের একমাত্র কারণ শিবরাম যখন ‘কল্লোল’-‘কালিতলমের’ ভাবসহচর, তখনো হাসির রসের সন্ধান করে উঠতে পারেন নি। আবার হাসির গল্প যখন থেকে লিখতে শুরু করেছেন, তখন ‘কল্লোলের’ জোড় গেছে ভেঙে। আরো একটা কারণ আছে,—প্রথমত শিশুদের মুখ চেয়েই সৃষ্টির জগতে হাসির উৎস খুঁজে পেয়েছিলেন শিবরাম। সন্ত-বিকচ শিশুচিত্তের পক্ষে ‘কল্লোল’-চিত্তা অর্থহীন। প্রোমেন্ড্রাথ-অচিন্ত্যকুমারের শিশু-গল্পেও ‘কল্লোল’-ভাবনার প্রদম্যমাত্রও অবাস্তব। শিশু-ভাবনার মুক্তি জাতিগোত্রের বন্ধনহীন অবাধ কল্পনার অনন্ত আকাশে। সেই আকাশে ওড়ার ডানা মেলেছিলেন গল্প-শিল্পী শিবরাম হাসির জগতে প্রথম। তাই তাঁর হাসির গল্প একেবারে জন্মস্থানেই জাতিগোত্রহীন।

নিজের সাহিত্য-জীবনের এই বিবর্তন প্রসঙ্গের পরিচয় দিয়ে শিল্পী নিজে লিখেছেন—“বয়সে যখন ছোট ছিলাম, তখন আমি বড়দের জন্তে লিখেছি—টুকু এখনকার উল্টো। লিখতামও যত লম্বালম্বা কবিতা, এক-একটা একগজ বেড়গজে—আর সার্বাস্থক সব প্রবন্ধ। কিংবা বিরোগান্ত নাটক—সে সবও গজগজানি বড় কম ছিল না। কিন্তু হাসির ছিটেকোটা ছিল না কোথাও।”

সে-যুগের কবিতাগুলির কিছু কিছু দুখানি সংকলনে প্রকাশিত হয়েছিল : ‘মাহুঘ’ (১৯২৯) ও ‘চুখন’ (১৯২৯) নামে। কিন্তু গল্পও ‘কল্লোলে’র কালেই লিখতে শুরু করেছিলেন শিবরাম। ‘কল্লোলে’র পৃষ্ঠায় তাঁর প্রথম গল্প ‘আর এক কান্ডনে’ প্রকাশিত হয়েছিল ১৩৩১ বাংলা সালে। কিন্তু তাতে, কিংবা ঐ সময়কার আর কোনো গল্পেও ‘হাসির ছিটেফোটা ছিল না কোথাও’। বরং শিল্পীর পক্ষ থেকে রবীন্দ্রোত্তরণের কল্লোলীয় প্রয়াস মাঝে মাঝে স্পষ্ট লক্ষ্যবোধ্য হয়ে উঠেছে ‘মাহুঘের প্রারম্ভ’, ‘বিধাতার চেয়ে বড়’, ‘আমি যে তোমায়ে ভালবাসি’ ইত্যাদি বহু কবিতায়।

হাসির গল্পের জগতে প্রথম আবির্ভাব উপলক্ষে স্বধীরচন্দ্র সরকার-সম্পাদিত ‘মৌচাক’-এর আত্মান-প্রসঙ্গ রুতজ্ঞতার সঙ্গে স্মরণ করেছেন শিল্পী।^{৩১} তারপর থেকে শিশুমনে আনন্দ পরিবেশনের প্রয়াসেই নিরবধি চলেছে তাঁর হাসির-গল্প রচনার ধারা। পরবর্তী কালে বড়দের সাহিত্যেও হাসি-পরিবেশনের আত্মান এসেছে এবং শিল্পী তা গ্রহণও করেছেন। তবু শিবরাম নিজেকে বলেছেন,—“আমাকে বড়দের জাতে তোলায় যতই চেষ্টা চোক না কেন, ছোটদের পাতেই আমি থাকতে চাই।”^{৩২}

শিল্পীর এই আন্তরিক আকাঙ্ক্ষা তাঁর বড়দের হাসির গল্পের ভাবরূপেও একান্ত প্রতিফলিত হয়েছে। ছোটদের জন্তই হাসির গল্পে হাত লাগিয়েছিলেন শিবরাম,—দীর্ঘদিন ছোটদের জন্তে লিখে অভ্যস্ত হয়ে যাবার পরে, তবেই বড়দের হাসির গল্প লেখায় প্রবৃত্ত হয়েছিলেন তিনি নূতন করে। আর তখনো ‘ছোটদের পাতে’ থাকবার ইচ্ছেটাই তাঁর স্বজনী-চেতনায় হয়ে আছে আন্তরিক। ফলে, শিবরামের লেখা বড়দের গল্পেও শিশুগল্পের শৈলী—বিষয়-সারল্য এবং ভারহীন হালকা খুশির আমেজই প্রধানত আত্মদ্রবীভূত হয়ে থাকে।

কথার কারসাজি,—কথা বানানো (word making) শিশুমনের একটি লোভনীয় খেলা। কথার জগতে আবার শিশুমনকে বিশেষভাবে নাড়া দিতে পারে স্বনিপোনপুঞ্জ। শিশু-রবীন্দ্রনাথের-চেতনায় ‘জল পড়ে, পাতা নড়ে’, আদি-কবির প্রথম সংগীতের মত ঝংকৃত হয়ে উঠেছিল। শিবরামের গল্পেও কথার খেলা,—স্বনিপোনপুন্ডর্যের স্রুতি-চমৎকারী সরল বিজ্ঞাসই রসোত্তরণের প্রধান উপকরণ, চৌচৌর ফাঁকে দ্বিতহাসির আবরণ উন্মোচনই যার প্রধান লক্ষ্য। তাহলেও, প্রকাশ-চতুরতা-প্রধান শিবরামের হাস্যরস কেবল বাক্য-সর্বস্ব নয়,—কথার অভ্যন্তরে একান্ত সরল এবং যুগপৎ উপভোগ্য কোড়ুকার্ধের অনেকটা উদ্ভট বক্সি বিজ্ঞাসও একই সঙ্গে উপভোগ্য হয়ে ওঠে। শিবরামের একটি গল্প-সংকলনের নাম ‘বড়দের হাসিখুশি’,—ঐ গ্রন্থ-

নামেই বড়দের সহাস-গল্প রচনার তাঁর প্রতিভা-বৈশিষ্ট্য স্বভোক্তাশ্রয় বলে মনে করি। ছোটদের মত বড়দের জন্তেও হাসি আর খুশিই পরিবেশন করেছেন তিনি, কৌতুকমুখ্যতা যার মূল ভিত্তি।

ঐ সংকলন-গ্রন্থেই প্রথম গল্পের নাম,—“অই অজগর আসছে তেড়ে।” গল্পগুলিতে শিবরামের শৈলীর পূর্বোক্ত বৈশিষ্ট্য-ধারাও স্বতঃস্ফূট!—

মায়ার কাছে মনের কথা পাড়তে গিয়ে, শিল্পী বলেন,—“কিছুতেই তাল পাই না। তবু বাহোক, শেষ পর্যন্ত নৈনিতাল পেলাম।”—অর্থাৎ মায়ার তাঁকে নৈনিতাল বেঁধাতে যাবার কথা বলেছিল।

ঐ একই গল্পে মায়ার প্রসঙ্গে আবার বলেছেন,—“স্বলভ নারী নাই বা হলো, কিন্তু নারীস্বলভ বা কিছু, তার কিছু কি থাকতে নেই?”

এর পরে মাত্র দুটি বাক্যের এক অহুচ্ছদ পেরিয়ে শিল্পী আবার লিখেছেন—“মেয়েদের কথার ঠিক—বলতে গেলে প্রায় ঠিক ছেলেদের মতই। বালি যাব বলে বেরুলে ছেলেরা বালিগঞ্জে যায়, আর মেয়েরা বেলুড় যাব বললে বোধহয় উড়তেই বেরায়। বেলুনেই চাপে হয়ত।”

শিবরামের গল্প-রচনার ধারা রসিক,—অতটুকুতেই ঠোটের ফাঁকে স্মিতহাসি তাদের অনাবৃত হতে পেরেছে। এ হাসির কোনো জাত নেই—ব্যঙ্গ, বিজ্ঞপ, wit, কোনো আভিজাত্য দিয়েই একে বাঁধা কঠিন। তবু জাতি-নির্দেশ করতে হলে humour বা কৌতুকহাস্যের কথা বলতে হয়। তাও জাতি-গোত্র-ভারহীন শিশু-মুখের অকারণ কৌতুকের হাসি,—বিস্মাস, বাক্শৈলী এবং বক্তব্যে শিশুজগতের মতই অকারণ-অব্যয়ণ গতির সরল উচ্ছলতাই যার একমাত্র প্রাণশক্তি। নিরুদ্দেশ হাঙ্কা হাসি ছাড়া আর কোনো গুরুগম্ভীর তব্ব, তথ্য, জীবনদর্শন অথবা স্মৃতিস্তিত আদিক-পারিপাট্য শিবরামের গল্পে খুঁজতে গেলে ব্যর্থ হতেই হবে। এই সত্যেরই ফলশ্রুতি ঘোষিত হয়েছে একালের আর এক শ্রেষ্ঠ হাসির গল্পকারের কণ্ঠে—“শিবরাম বড় ভাষা শিল্পী। প্রথম চৌধুরীর মুখে এর প্রশংসা শুনেছি। সহস্রর কৌতুকরসে মনটি সব সময় ভরা।…… কৌতুক কৌতুকরূপেই বড় একটা সার্থকতা বহন করে, গোলাপফুল গোলাপফুলরূপে। গোলাপফুলের পেটে যারা কাঁটালের কোয়ার সন্ধান করে, তারা নিজেরাই-নিজেরের শান্তি দেয়।”^{৩৩}

শিবরামের এই গল্পজগৎ থেকে খেচ্ছা-নির্বাসিত হওয়া হাস্যরস-সন্ধানীর পক্ষে সামান্য শান্তি নয়।

ষোড়শ অধ্যায়

দ্বিতীয় পর্বের বাংলা গল্প (৪)

কল্লোল-কালের ভটরেখা,—ভট!

‘বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাসে’ কল্লোল-পর্বের আলোচনা প্রসঙ্গে ডঃ হুমুয়ার সেন একটি পরিচ্ছেদের শিরোনাম নির্দেশ করেছেন,—“কল্লোলে কোলাহলে জাগে এক ধ্বনি।”^১ এ পর্যন্ত দীর্ঘ আলোচনার মধ্য দিয়ে ‘কল্লোল’-যুগধর্মে কোলাহল মুখরতার প্রায় আত্মপূর্বিক পরিচয় গ্রহণ করা গেছে। তার একদিকে ছিল দিশাহারা অমিত যৌবনের নিয়ম-নাশী অদম্য উচ্ছ্বাস,—বিদেশের নব আবিষ্কৃত সাহিত্য ও বিজ্ঞানের প্রতি চমকিত বিমুগ্ধতার দরুন, আর অংশত নূতন বলেই সে নূতনের আবেগাকুল বেহিশাবি অহুসরণ-প্রয়াস। সেই একই সঙ্গে আরো ছিল দেশীয় জীবনভূমিতে নূতন দিগন্ত উন্মোচনের কল্পনাভীত বিশ্বাস,—অর্থ ও রাজনৈতিক বিপর্ষয়-বিক্ষোভের পথ ধরে অশিক্ষিত শ্রমিক-কৃষক আর শিক্ষিত মধ্যবিত্তের মধ্যে ছন্দ-সংযোগের এক অপক্লপ অহুভব! সেই নূতন নৈরাশ্র আর নবীন প্রাণির গভীরে অবদমন ও উজ্জাসের আভিপ্রায় প্রায় অনিবার্য দুঃস্বপ্ন হয়ে উঠেছিল। আর এক বিপরীত কোটিতে দেখা দিয়েছিল তারই বিরুদ্ধে অপরিমাণ ক্ষোভ, বিজ্ঞপ আর প্রতিরোধের জেহাদ। কিন্তু কোলাহল-মুখরিত এই ক্রান্তিকালের প্রবাহেও এক নূতন ‘ধ্বনি’—এক নবতর জীবন-বাসনার আক্ষেপ সকল পক্ষেই আত্মার অন্তর্লীন হয়েছিল। সেই যুগ-বাসনা, ও যুগবেদনার সাধর্ম্যেই প্রেমেন্দ্র-অচিন্ত্য-বুদ্ধদেবের সঙ্গে সজ্ঞানীকান্তের স্বপ্ননীচেতনা কালের হাতে সমন্বয়ে অঙ্কিত হয়েছিল, দেখেছি।^২ বস্তুত নূতন জীবনের পথে প্রথম পদ-পাতের সেই ক্ষীণ ধ্বনি-স্পন্দনটুকুই ইতিহাসের মধুভাণ্ডে ‘কল্লোলযুগ’র অবিনশ্বর দান। অভাবিতপূর্ব বিপর্ষয় আর অকল্পিত জীবন-অভিজ্ঞতায় জীর্ণ বাস্তব প্রেক্ষাপটকে স্বীকার করেও এক নূতন বিশ্বাসের তটরেখার সন্ধানে সেদিন ব্যাকুল হয়ে ফিরছিল কল্লোল-যুগের প্রথম জীবন-স্রোত,—দক্ষিণে বামে,—সকল পথেই। স্রোত-প্রবাহের মধ্যে আমূল চেতনাকে ভাসিয়ে দিয়েও উদ্গৃহীত স্রোতের বৃকে কখনো স্বীপের সন্ধান, আবার কখনো তটের দিগন্ত উদ্ভাসিত হতে দেখেছি বার বার,—বিচিত্র আকার,

১। ঋষ্টব্য—ডঃ হুমুয়ার সেন—‘বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস’—১র্থ খণ্ড—দশম পরিচ্ছেদ। ২। ঋষ্টব্য বর্তমান গ্রন্থের—পঞ্চদশ অধ্যায়।

প্রকার ও পরিমাণে। প্রেমেন্দ্র, শৈলজানন্দ, তারাপ্রসন্ন ও সরোজ রায়চৌধুরীর মত শিল্পীদের ভাবকল্পনার তার পরিচয়। অল্পপক্ষে ধীরে ধীরে আশ্রয় ভূমি যেখানে শ্রোতের উর্ধ্বে স্পষ্ট-রেখায়িত হয়ে উঠলো না—তখনো নতুন আশ্বাসের পলিমাটি সঞ্চিত হতে দেখেছি দুঃস্থ আকাজ্ঞার প্রথর আকর্ষণে,—অচিন্ত্য-প্রবোধের স্বজন-প্রকৃতিতে তারই বিচিত্র প্রকাশ প্রায় দুই বিপরীত কোটি থেকে। ফলকথা, ‘কল্লোল’-যুগের পূর্বালোচিত ধারার শ্রোতের অন্তরালে নীড়ের প্রতিশ্রুতি আশ্বাসগোপন করেছিল। এ-যেন শ্রোতের মাঝে ভাসতে ভাসতে তটের জীবনকে প্রত্যক্ষ করা আর আবিষ্কার করার এক আনন্দচমকিত স্বজন-প্রয়াস।

কিন্তু বাংলা ছোটগল্পের এই দ্বিতীয় পর্বে আরো এক নতুন প্রাণির আশ্বাস রয়েছে। শ্রোতের উচ্ছ্বাস আর কোলাহল পেরিয়ে, স্থির অন্যোপেক্ষিক দৃষ্টি-কোণের এক নতুন দিগন্ত থেকেও ‘কল্লোল’-তটরেখার স্পষ্ট পরিচয় আবিষ্কৃত হতে পারে এ-পর্বস্ত অনালোচিত কোনো কোনো শিল্পীর স্বজনভাঙারে। অলঙ্কারের অস্পষ্টতা পরিহার করে বলা চলে, ‘কল্লোল’-এর যুগ এক ক্রান্তির কাল।—পূর্বাতন প্রত্যয় এবং পরিচিত জীবনের বনিয়াদ তার একদিকে কেবলই ভেঙে পড়ছে পড়েছে—আর একদিকে তেমনি দেখা দিয়েছিল নবজীবনের উন্মেষ—যেখানে উনিশ শতকের শিক্ষিত মধ্যবিত্তের স্পর্শকাতরতাকে ছাপিয়ে কৃষক-মজুর-কর্মীর শ্রমজীবী জীবন ক্রমশ বিস্তার এবং প্রাধান্যের ভূমিকার অধিষ্ঠিত হতে চলেছিল। একালে দৈনন্দিন বস্ত্তজীবনের জটিলতা ও জীবনযাত্রার অসংখ্য সমস্তা ‘উচ্চভাবনা’র স্বর্গলোক থেকে শিল্পীর কল্পনা-দৃষ্টিকে অভ্যাজন অকিঞ্চন মাহুঘের নিত্যন্ত বাস্তব-সংগ্রামের রুদ্ধভূমিতে টেনে এনেছে। সেই সঙ্গে প্রথম বিশ্বযুদ্ধকে উপলক্ষ করে ব্যাবহারিক জীবনের সকল দিকে বৈজ্ঞানিকতার প্রসার শিল্পীর আবেগ-কল্পনার সঙ্গে অভিনব এক যুক্তি-বিচার-প্রবণতার,—তথা মনের সঙ্গে মনের সংযোগ সাধন করে;—আর এই সব কিছু মিলেই সৃষ্টির শৈলী এবং ভাবপ্রকৃতিতে এক নতুন যুগান্ত্রভাবের সম্ভাবনাকে অনিবার্য করে তুলেছিল। ব্যক্তি হিসেবে শিল্পী নিজেও তাঁর সৃষ্টির আনন্দ-লোক রচনা করেন, তা না হলে একেবারে আভিধানিক অর্থে কোনো স্বজন-শিল্পীই স্বয়ং নন, সেকথা পূর্বেও উল্লেখ করেছি। এ-পর্বস্ত আলোচনার উদীয়মান সেই নবযুগ-সম্ভাবনার রুস্তে বিভিন্ন শিল্পী-চেতনার বিচিত্র আশ্ব-প্রতিকল্পনের গল্পরূপকেই আহরণ করে কিরেছি।

কিন্তু এই ‘কল্লোল’-যুগের একই কালসীমায় এমন দু-একজন গল্প-শিল্পীর অভ্যুদয় ঘটেছে,—যুগের বেদনা এবং বাসনাকে যারা একান্তরূপে উপলব্ধি করেছেন,—এমনকি সেই যুগের মাটিতেই হয়েছেন সম্পূর্ণ প্রবর্তিত। তাহলেও তাঁদের ব্যক্তিক ভাব-কল্পনাকে বিচিত্র কৌশলে রক্ষা করেছেন ক্রান্তি-প্রবাহের তরঙ্গাভিব্যত থেকে পৃথক করে। যুগ তাঁদের সৃষ্টিতে ধরা দিয়েছে, কিন্তু ব্যক্তিমন নিয়ে যুগ-চাকল্যের মধ্যে তাঁরা ধরা পড়েননি,—তাই যুগধর্মের লক্ষণ তাঁদের অনাপেক্ষিক সৃজনমানসে এক পৃথক বৈশিষ্ট্যের প্রাঞ্জল সুরেখতায় চিহ্নিত হয়েছে। এমন কথা মনে করবার কারণ নেই যে, এঁদের যে-কোনো একজনের অথবা সকলেরই গল্প-দেহে ‘কল্লোল’-যুগের সকল স্থায়ী লক্ষণ এবং উপকরণ পূর্ণাঙ্গ মূর্তি ধারণ করেছে। এমন কি, একথাও ভাবা চলে না যে, সমকালীন গল্পশিল্পীদের মধ্যে কেবল এঁরাই সর্বাধিক সিদ্ধকাম। তাছাড়া সৃষ্টির প্রকৃতি এবং প্রকরণেও এঁরা একে অন্তের থেকে আনুল পৃথক। তাহলেও, আলোচ্য পর্যায়ের ছোটগল্পগুচ্ছে কল্লোলের কালের বিচিত্র আকাজক্ষা এবং উত্তম, স্বভাব এবং উল্লাসের বিভিন্ন প্রকৃতি স্পষ্টতর তাৎপর্ষ্যে পরিদৃশ্যমান হয়ে আছে। আদিকের মধ্যেও এমন এক বিশিষ্ট আকর্ষণ রয়েছে তুলনায় যা অপূর্ব। সৃষ্টির সেই অকম্পিত নিরাস্রবগ হাওয়ারঘরে বসে সেদিনকার যৌবন-কল্লোলিত কালশ্রোতাস্থিনীর ওটদিগন্ত যেন নানা দৃককোণ থেকে লক্ষ-যোগ্য হয়ে ওঠে। এই বিশেষ তাৎপর্ষ্যেই দ্বিতীয় পর্বের বাংলা গল্প-সাহিত্যে এঁদের পৃথক মূল্যায়নের দাবি।

১। অন্নদাশঙ্কর রায়

‘কল্লোল’-তটদিগন্তে অন্নদাশঙ্কর রায়ের (১৯০৪) ব্যক্তিস্ব তাঁহার ছোটগল্পগুচ্ছের চেয়েও গভীরতর অভ্যুদানের দাবি রাখে। বিপুল শিল্পকর্ম হিসেবে তাঁর অপরাপর রচনা-প্রকরণের মত ছোট-গল্পগুলিও স্মরণীয়তার বৈশিষ্ট্যে অবিসংবাদিত। কিন্তু বাংলা সাহিত্যের চলমান যুগে অন্নদাশঙ্কর রায় এমন এক অনন্ত শিল্পী,—নিজের ছোট-বড় সকল সৃষ্টির মধ্যেই যিনি সচেতন দৃঢ়তার আত্মপ্রক্ষেপ করে চলেছেন প্রগাঢ় বর্ষে। অর্থাৎ, তাঁর বর্ণনার বিষয় অথবা প্রকরণের কোনো ক্ষেত্রেই সৃষ্টিরহস্তের মূল তাৎপর্যটি নিহিত নেই; শ্রষ্টার একান্ত ব্যক্তি-ভাবনার প্রেক্ষাপটে প্রতিকলিত করে দেখতে পারলে, তবেই তাঁর সৃষ্টির শরীরে প্রাণের দীপ্তি সমুচিত বর্ণাঢ্যতায় বিজ্জ্বলিত হয়। কারণ অন্নদাশঙ্কর কেবল স্রষ্টার লোভে সৃষ্টি করেন না,—শিল্প-সাহিত্যের সৌন্দর্যলোকে তিনি কঠিন সত্যাদেশী, সত্যের দৃঢ় ভিত্তির ওপরে সৌন্দর্যের বেনী রচনার প্রয়াস তাঁর।

আর সত্য অর্থে দেশকালপাত্রের অপেক্ষিত কোনো সীমিত তথ্যকে নিয়ে কখনোই তুষ্ট নন অন্নদাশঙ্কর ;—বিশ্বসত্য—অর্থাৎ যে সত্যবোধের আলোকে অরূপ অপরূপ বিশ্ব-স্বভাবকে একসঙ্গে সামগ্রিকভাবে আত্মদাং করা সম্ভব, সেই সত্যের অতঃপর অধীকৃতি তিনি ।—“আমাদের সৃষ্টিকে অতি দূর ভবিষ্যতের যেখানে যত মাহুষ আছে সকলের হাতে দেবার মত করে যেতে হবে । তারা ও জিনিস্ ভাঙ্বে বটে, কিন্তু ওর ভেতরে যেটুকু খাঁটি সোনা থাকবে, সেটুকুকে ফেলে দেবে না ।”^{৩০}—এই হৃদুত আকাজ্জা স্রষ্টা অন্নদাশঙ্করের ।

অর্থাৎ, সত্যের এক অনির্বচনীয় নিত্য স্বভাব রয়েছে, দেশকালের অতিশায়ী সে খাঁটি সোনা । সভ্যতার বিবর্তনপথে দেশ-কাল-পাত্রের অভিজ্ঞান ও উগলকিকে আশ্রয় করেই সোনার তাল অলঙ্কারের রূপ ধরে,—অরূপ নিত্যসত্য রূপময় বিশেষণের অঙ্গ ধারণ করে । এককালের গয়না আর এককালের শরীরে যেমানান,—তাই পুরনো অলঙ্কার ভেঙে নতুন যুগের মতো করে গয়না গড়তে হয় চিরন্তন সত্যের সোনার তালকেই ভেঙে চুরে । অন্নদাশঙ্কর বলেন,—“এখন আমাদের প্রাচীন সভ্যতাটাকে ভেঙে সেই সোনা দিয়ে নতুন সভ্যতা গড়তে হবে । আহা, থাক, থাক, পুরাতন প্যাটার্নের অলঙ্কার, তাকে তার আদিম অবস্থায় অক্ষত রাখো—একথা গ্রাহ্য করব না । আবার এমন কথাও গ্রাহ্য করব না যে, প্যাটার্নটা সেকলে ও জিনিসটা ফিট করছে না বলে দাঁও অতখানি সোনা বজোপমাগরে ডুবিয়ে । ওটা রাগের কথা অভিমানের কথা ।”^{৩১} এখানেই ব্যক্তি-অন্নদাশঙ্কর ‘কল্লোল’-যুগের পরিপ্রেক্ষিতে মধ্যপন্থী, এবং সত্যপন্থীও । অতীত-অনাগতের মধ্যে কল্লুধারার মত বহমান সামগ্রিক জীবনস্বরূপের অনাপেক্ষিক পরিচয় আবিষ্কারেই তাঁর আনন্দ । আধুনিক সাহিত্য-ভাবনার জগতে নিজের য ধার্ম ভূমিকালিপি নিজেই তিনি নির্দেশ করেছেন,—“আমি প্রবীণদের মহলে নবীন, নবীনদের মহলে প্রবীণ ।...নবীন ও প্রবীণ উভয়ের মাঝখানে দাঁড়িয়ে আমি পরস্পরকে পরিচিত করাতে পারি ।”^{৩২} তার কারণ এই নয় যে, উভয় দলের সঙ্গেই অন্নদাশঙ্করের সমান ঘনিষ্ঠতা । যথার্থ তথ্য বরণ তার বিপরীত, অর্থাৎ উভয় দলের সঙ্গেই তাঁর পরিচয়-স্বল্পতা সমপরিমাণ । পূর্বোক্ত একই প্রসঙ্গে শিল্পী নিজে এসব খবর জানিয়েছেন ।

তা সত্ত্বেও,—অর্থাৎ দেশকালের এক ক্রান্তি-সঙ্গে আবির্ভূত হয়েও অন্নদাশঙ্কর পুরাতন এবং নূতনের মধ্যে সার্থক সন্ধিস্থ জ্ঞানার অধিকার দাবি করেন,—সে কেবল

৩০. অন্নদাশঙ্কর রায়—‘আজ এবং আগামী কাল’ (এবং)—‘দেশ কাল পাত্র’ ।

৩১. তদেব । ৩২. অন্নদাশঙ্কর রায় ‘বিশ্বর বই’—ভূমিকা ।

তার অতন্ত্র সত্যসন্ধিস্থার সম্পন্নতা-বশে। সত্য নিরলঙ্কার, অরূপ তার অস্তিত্ব। —মাহুকের চেতনা ও উপলব্ধির মাধ্যমে পরিষ্কৃত হয়ে সত্যতার নির্মাণশালায় তার অবরোধিত মূর্তি গোচর হয়। এদিক থেকে মাহুকের অন্তর্লোকেই অরূপ সত্যের রূপময় নবজন্ম। অন্নদাশঙ্করের পক্ষে এ-মাহুকের একটি বিগত অনপেক্ষিত স্বতন্ত্র-ব্যক্তিত্ব। বস্তুত প্রথম চৌধুরীর পরে বাংলা গল্প সাহিত্যে তিনি দ্বিতীয়তর individual ;—নিজ স্বাতন্ত্র্যের সংরক্ষণে এবং নিরীক্ষণে প্রথম চৌধুরীর মতই ধীর চেতনা অবিশ্রাম আত্ম-প্রহরারত। চব্বিশ বছর বয়সে লেখকের প্রথম গল্প প্রবন্ধের বই ‘তাক্কা’ প্রকাশিত হয় (১৯২৮)। সেই বিচিত্র বিষয়চারী চিন্তা-সমৃদ্ধ সংকলন প্রকাশের মূলগত উদ্দেশ্য নির্দেশ করে একই গ্রন্থের দ্বিতীয় সংস্করণের (১৯৪৭) ভূমিকায় তিনি জানিয়েছেন,—“ইচ্ছা ছিল প্রতি পাঁচ বছর অন্তর পরীক্ষা করে দেখে আমার মতবাদ বা আন্তরিক বিশ্বাস কী পরিমাণে বিবর্তিত বা পরিবর্তিত হয়েছে। পরীক্ষার মাপকাঠি হবে ‘তাক্কা’।” ঠিক পাঁচ বছর পর পর অন্নদাশঙ্করের প্রবন্ধ-সংকলনের গ্রন্থ প্রকাশিত হয় নি ; তাছাড়া পরবর্তী কালে প্রকাশিত গল্প রচনাবলীতে তিনি যে আত্ম-উন্মোচন করেছেন, তার সঙ্গে ‘তাক্কা’র প্রথম অভিব্যক্তির মনোভাবনাকে কি সূত্রে তুলনা করা সম্ভব হয়েছিল,—মোটাই হয়েছিল কিনা, বর্তমান প্রসঙ্গে সে সব জিজ্ঞাসা নিরর্থক। তাঁর সৃষ্টিধর্মের বিষয়ে সবচেয়ে বড় কথা,—গল্পে-পড়ে, গল্পে-প্রবন্ধে, ছড়ায়-কবিতায় সর্বত্রই শিল্পী তাঁর “মতবাদ এবং আন্তরিক বিশ্বাস”কে নিয়েই অতি সন্তর্পণে এগিয়ে চলেছেন বিশ্বমানবতার সাগরসঙ্গমের পথে ;—প্রতিপদে পরীক্ষা করে নিয়েছেন সকল মত এবং বিশ্বাসের কটিপাথর-স্বরূপ নিজের স্বতন্ত্র প্রথম ব্যক্তিত্বকে। আর এই পরীক্ষা-নিরীক্ষা এবং সৃষ্টির সাধনা ও প্রকরণে সর্বদা, সকল ক্ষেত্রে তাঁর অসাধারণ মনন-শক্তি অতি তীক্ষ্ণ ও সক্রিয় আকার ধরে বিরাজ করেছে। বস্তুত এখানেই অন্নদাশঙ্কর প্রথম চৌধুরীর যথার্থ উত্তরসূরী—প্রথম-স্বতন্ত্র আত্ম-ব্যক্তিত্বের নিরন্তর গুণ্ধা, আর সেই প্রয়াস-পথে উপলব্ধি এবং সৃষ্টির মুখ্য উপকরণ রূপে হ্রস্ব মনন-শক্তির প্রয়োগদক্ষতার।

তাহলেও প্রথম চৌধুরীর সার্থক উত্তর-সাধক অন্নদাশঙ্কর একান্তভাবে প্রথম চৌধুরীর অমুদ্রীত নন। সৃষ্টি এবং উপলব্ধির জগতে তিনি কেবল নিজ অনন্তপর আত্মিক স্বাতন্ত্র্যেরই অমুদ্রীত। যে-বৈশিষ্ট্যে প্রথম চৌধুরী থেকেও তিনি মূলত পৃথক, সে তাঁর মননের অন্তর্নিহিত মনোভিষায় ক্ষমতার ব্যাপ্তি এবং গভীরতা ;—অচিন্ত্যকুমার বাকে ‘আধ্যাত্মিকতা’ নামেও অভিহিত করেছেন,—“অন্নদাশঙ্কর তেমন একজন বিরল সাহিত্যিক যার সাহিত্যে গিয়ে বসলে আধ্যাত্মিকতার একটি স্রোত

পাওয়া যায়। (তেমন আর একজনকে দেখেছি। সে বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়।)
একটি মৌন মহৎ যে তাঁর চিন্তায় তা যেন স্পষ্ট স্পর্শ করি।...আত্মার সঙ্গে আত্মার
বন্ধন কথা হয় তখনই মহৎ আর্ট জন্ম নেয়। অন্নদাশঙ্কর সেই মহৎ আর্টের
অধেষক।”

বিভূতি বন্দ্যোপাধ্যায় আর অন্নদাশঙ্কর দুজনেই অভিযন্তে আধ্যাত্মিক নন
নিশ্চয়ই। তাহলেও বিশেষ ভাবে যা আত্মার সম্পর্কিত তাই যদি আধ্যাত্মিক হয়,
তাহলে অন্নদাশঙ্কর নিঃসন্দেহে এক অনন্ত-স্বতন্ত্র আধ্যাত্মিক সত্তা। সারা জীবন ভরে
তীক্ষ্ণ মননশীল চেতনার সাক্ষ্যসহযোগে যে আত্মার স্বরূপ-সত্যের পরীক্ষা-নিরীক্ষা
তিনি করে চলেছেন,—স্পষ্টার্থে তা কোনো অতিমৌলিক, ত্বরীয় অতিথ নয়।
অন্তরীণ বিকাশ-বৈচিত্র্যে চিরবহমান মানব-আত্মাই অন্নদাশঙ্করের একমাত্র সঙ্গের,—
একমাত্র সাধ্যও। এদিক থেকে তিনি রবীন্দ্রনাথের উত্তর-সাধক ভাবশিষ্ট—
একলব্যের মত নিজের মননশীলতার স্বকীয়-স্বতন্ত্র পথে রবীন্দ্র-ধর্মের তিনি অমূল্যবর্তন
করেছেন,—জীবন-বিশ্বাসে এবং সজ্ঞনলোকেও! তাঁর আত্ম-অধীকৃত চেতনাকে
ভারতবর্ষের দুই যুগমানব যুগপৎ আকর্ষণ করেছেন,—এক গান্ধীজি আর এক
রবীন্দ্রনাথ। আত্মজীবনীমূলক গ্রন্থ ‘বিহুয় বই’-তে লেখক স্বীকার করেছেন,—গান্ধীজিক
চেয়েও রবীন্দ্রনাথের আকর্ষণ তাঁর মনে গাঢ়তর ছিল। কারণ রবীন্দ্রনাথ “বিহুয় মত
জিজ্ঞাসুদের ডাক দিয়ে বলতেন, শৃঙ্খল বিধে অমৃতত পূজাঃ...”। এককথায় যদি
অন্নদাশঙ্করের জীবন-সাধনাকে পরিচায়িত করা সম্ভব হয়, তাহলে বলা যেতে পারে
বিশ্বের অমৃতপুত্রগণের উদ্দেশ্যে নবীন অমৃতবাণী, নূতন সত্যমন্ত্রের সন্ধানই তাঁর
একমাত্র ব্রত। আর গল্প-প্রবন্ধ-উপন্যাস-কবিতা-ছড়ার আকারে তাঁর সকল সৃষ্টিই
ঐ অংগ জীবন-সাধনা এবং জীবন-জিজ্ঞাসারই অব্যবহিত অভিযুক্ত। এই অর্থেই
বলোছিলাম, অন্নদাশঙ্করের সচনাকে বিভক্ত সাহিত্যিক নিরিখে বিচার করলে তাঁর
যথার্থ তাৎপর্য আবিষ্কার দুঃসাধ্য—শিল্পীর মননশীল জীবনমূলেই তাঁদের যথার্থ
মূল্যমান। আর সেই মূল্যবোধে অন্নদাশঙ্কর রবীন্দ্রনাথের “মতই জীবনের অবিদ্যাশী
বিবর্তনশীলতার বিশ্বাসী;—বস্তুত এই বিবর্তন চেতনা থেকেই রবীন্দ্রনাথের মতো তাঁরও
সৃষ্টিতে বৈচিত্র্য এবং গতির শক্তি সঞ্চারিত হতে পেরেছে।

ভারতবর্ষ সম্পর্কে তরুণ শিল্পীর প্রগাঢ় প্রত্যয়,—“লক্ষ বর্ষ পরেও সাধের ভারতবর্ষ
সৃষ্টি হতে থাকবে, সৃষ্টি হয়ে উঠবে না,—উত্তরোত্তর পৌরুষকে প্রতিভাকে প্রেমকে

এমন স্রষ্টি-তৎপর করে রাখবে, ছুটি দিয়ে বক্যা করে দেবে না।”^১ আর ব্যক্তি-অন্নদাশঙ্কর কেবল ভারতবর্ষীয় নন,—আপন আত্মার আকাঙ্ক্ষায় তিনি বিশ্বনাগরিক,—মননশীল অধিকারে এবং উদ্ভরাধিকারবোধেও। তাই তাঁর বক্তব্য—“আমরা কেবল ভারতবর্ষীয় নই, আমরা মানুষ। আমাদের জন্ত গ্রীক রোমান ইজিপ্সিয়ানরাও তপস্বী করে গেছেন।”^২ সেই প্রত্যয়ের আত্মিক উপলব্ধিতে প্রমথ-শিষ্ট হয়েও মননশী অন্নদাশঙ্কর আসলে আধ্যাত্মিক। যেমন তাঁর আত্মায়, তেমনি স্বজনলোকেও, তাঁর পরম ব্রত দেশকালের পাদপীঠে বিশ্বমাছুবের রহস্য সন্ধান, —বে মানুষ প্রথমে ভালবাসে জীবনকে, তারপর প্রেম এবং তারো পরে আর্টকে; বে জীবন, প্রেম এবং আর্ট আসলে এক অভিন্ন সত্যের সোনার গড়া বিচিত্র প্যাটার্নের অলঙ্কার ছাড়া আর কিছু নয়।

এই জীবন-সত্যের সন্ধানে অন্নদাশঙ্কর প্রবলভাবে ‘সোহহংবাদী’। অর্থাৎ, নিজের উপলব্ধি, অভিজ্ঞতা এবং প্রত্যয়ের বিবর্তন-রহস্যের মধ্যেই তিনি নিত্যসত্যের স্বরূপ সন্ধান করেছেন। কেবল এই কারণেই নিজ ব্যক্তি-চেতনার অভ্রান্তি সংরক্ষণের প্রয়াসে নিজের ওপরে তাঁর মননশীলতার এমন সদাজাগ্রত কঠিন প্রহরা! বাংলা সাহিত্যে অন্নদাশঙ্কর সমুচ্চ বুদ্ধিজীবী বলে পরিচিত। কিন্তু ‘হাই ইন্টেলেক্চুয়াল’ হলেও অমিশ্র ইন্টেলেক্চুয়াল নন অন্নদাশঙ্কর,—তাঁর ইন্টেলেক্চুয়ালিজমও আসলে সত্যসন্ধিস্থ আধ্যাত্মিক বাসনারই অনিবার্য ফসল। বস্তুত এই কারণেই প্রমথ চৌধুরীর মত মুখ্যত বিচারবুদ্ধি-প্রথর প্রাবন্ধিক নন অন্নদাশঙ্কর,—মৌল স্বভাবে এক স্বপ্নজ্ঞা শিল্পী। —তাঁর উপন্যাস-ছোটগল্প ছড়া-কবিতার মত সমুচ্চ মনন-সমৃদ্ধ প্রবন্ধগুলিও সেই মৌলিক শিল্প-কর্মেরই এক আশ্চর্য বিচ্ছুরণ, যেমন তাঁর শিল্প-সাহিত্যের মধ্যেও কল্পধারার মত অহুহ্যত রয়েছে দুর্লভ মনন্বিতার অনিবার্য স্বতঃস্ফূর্ত স্বাক্ষর।

ফলকথা, অন্নদাশঙ্করের মন এবং মনন-সমৃদ্ধ ব্যক্তিত্বই আসলে তাঁর স্রষ্টির প্রাণ; লেখকের ছোটগল্পগুলির প্রসঙ্গে একথা আরো বিশেষভাবে স্মরণীয়। কারণ এই রচনাগুচ্ছের মধ্যেই তিনি সর্বাপেক্ষা অলঙ্কিত কল্পনাকুশলতার সঙ্গে সবচেয়ে সংহত সম্পূর্ণভাবে নিজের আত্মার বাসনাকে প্রতিকলিত করতে পেরেছেন। অন্নদাশঙ্করের উপন্যাসগুলি তাঁর ভীষ্মমননশীল জীবন-এষণারই অ-পূর্ব ফলশ্রুতি,—এবিষয়ে সন্দেহের বিন্দুমাত্র অবকাশও নেই। বিশেষ করে স্তনীয় ছয়খণ্ডে ‘সমাপ্ত’ ‘সত্যাসত্য’ উপন্যাসে “আধুনিক যুগের সমস্ত জটিল সমস্যা, সমস্ত নূতন অনিশ্চয়তামূলক

১। অন্নদাশঙ্কর রায়—‘একলা চল রে’—‘ভারণ্য’।

২। অন্নদাশঙ্কর রায়—‘আজ এবং আগামী কাল’—‘দেশ কাল পাত্র’।

পরীক্ষা, বিভিন্ন রাজনৈতিক ও অর্থনৈতিক মতবাদ, মানবকল্যাণের পরম্পর-বিরোধী আদর্শ অতিশূন্য ও নিপুণভাবে আলোচিত” হতে পেরেছে।^১ অপেক্ষাকৃত পরবর্তী কালের ‘বন্ধ ও শ্রীমতী’তে জীবনের দ্রুত পরিবর্তমান প্রেক্ষিতে সেই পুরাতন চিরন্তন ধারারই সংহততর অঙ্গবর্তন লক্ষিত হয়ে থাকে। বস্তুত অন্নদাশঙ্করের অপরাপর উপন্যাসেরও সার্থকতা-ব্যর্থতার নিরিখ ঐ একই প্রয়াসের সাফল্য-অসাফল্যের পরিমাণে।

কিন্তু ছোটগল্পের শরীর-সীমা সংক্ষিপ্ত এবং সংহত। উপন্যাসের সমুচিত আত্মবিস্তার এই ছন্দে আয়তনে একেবারেই অসম্ভব। অথচ অন্নদাশঙ্করের ব্যক্তিত্বে মনন-চিন্তনের তীক্ষ্ণতা এবং মনোদর্শনের অতুল্য প্রগাঢ়তা এক অকল্পিত বৈচিত্র্যের সঞ্চার করে। সেই সঙ্গে শিল্পীর জীবনসন্ধিসংসার বিশ্ববিস্তার ও সামগ্রিকতা আত্মপ্রকাশের জন্য এক বৃহদায়তন অবয়বেরই অপেক্ষা রাখে। ফলে অন্নদাশঙ্করের গল্পে তাঁর আত্মপ্রক্ষেপণ উপন্যাসের চেয়ে অনেক অশুট; কিন্তু বোদ্ধা পাঠকের উপলব্ধিতে তা স্বতঃ-প্রতীয়মান। গল্পের প্রট্-এ শিল্পীর জীবন-চিন্তনের সকল দিগদর্শন একসঙ্গে সর্বাঙ্গীণ অভিব্যক্তি পেতে পারে নি। বৃহদায়তন সর্বাযব জীবনের এক-একটি সংক্ষিপ্ত আদিক, তথা এক-একটি ছোটছোট মুহূর্তকে আশ্রয় করে এক-একটি গল্প গড়ে উঠেছে। কিন্তু তার কেন্দ্রবিন্দুতে শিল্পীর বিশ্বমানব-সন্ধিসংসার চিন্তা ও অহুভব সুরেখ বর্ণে প্রতিবিম্বিত হতে পেরেছে;—অর্থাৎ জীবনের যে সিদ্ধরূপের রহস্যসন্ধান অন্নদাশঙ্করের মন এবং মনন অক্লান্ত অতন্দ্ৰ, বিন্দুর সীমায় তার সংহত পূর্ণরূপের ব্যঞ্জনাটুকু ক্ষণে ক্ষণে দোলায়িত হতে পেরেছে প্রায় প্রত্যেক ছোটগল্পের তরঙ্গ-বিভাসিত মুকুর-ফলকে। ‘কামিনীকাকন’ গল্প-সঙ্কলনের নিবেদন অংশে শিল্পী নিজেই স্বীকার করেছেন—“এই গল্পসংগ্রহের অধিকাংশস্থলে আমি নিজেকে প্রক্ষেপ করেছি।”—যে-সব গল্পের প্রসঙ্গে অন্নদাশঙ্কর এই স্বীকারোক্তি উচ্চারণ করেন নি,—সেখানেও ভিন্নতর পদ্ধতি ও প্রকরণে তাঁর ব্যক্তিত্বের আত্মপ্রক্ষেপ ঘটেছে অনিবার্য ভাবেই। লেখক নিজের সম্পর্কে নিজেই বলেন,—“যাদের দেখছি চিনেছি ভালোবেসেছি তাদের কথা লিখেছি, প্রাণ দিয়ে লিখেছি, লেখায় প্রাণ সঞ্চার করেছি। আমি প্রেমিক লেখক।”^২ অর্থাৎ, শিল্পীর ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাপ্রতি প্রটের শরীরে নিত্যন্ত ব্যক্তিক বিশ্বাস-উপলব্ধি-চিন্তার আলোক প্রতিফলিত করেই গল্পের রসফলশক্তি গড়ে উঠেছে তাঁর প্রতিটি ছোটগল্পে। সেই জীবনদর্শনের পরিমণ্ডলেই ছোটগল্পগুলির যথার্থ শিল্প-মূল্যও।

১। বিস্তারিত আলোচনার জন্য দ্রষ্টব্য :—ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—‘বঙ্গসাহিত্য উপন্যাসের ধারা’ (জু ১৭)। ১০। অন্নদাশঙ্কর রায়—বিদ্যু—‘জীবন শিল্পী’।

তাহলেও, বৃহদেব বহুর গল্পের মত অন্নদাশঙ্করের রচনা একান্ত অন্তঃসমাহিত (introvert) নয় কখনোই। আগেই দেখেছি জীবন-সত্যের বিবর্তনশীল ক্রমপরিণতিতে তাঁর প্রগাঢ় বিশ্বাস; আর সেই বিবর্তনের স্বভাবকে তিনি নিজের ব্যক্তিজীবনের গহনে উপলব্ধি করেছেন নিঃশেষে। কারণ মনে এবং মননে আন্তরিকভাবেই তো তিনি বিশ্বমানবের উদ্দেশ্যে উৎসর্গিত-চেতন। লেখক নিজেই বলেছেন টলস্টয়ের মতই সাহিত্য-সাধনার ক্ষেত্রে তিনিও “যখনকার বা তখনকার তা পাঠকের হাতে সঁপে দিয়েছেন, জীবন-যৌবন পাপ-পুণ্য জ্ঞান-অজ্ঞান।…….তাঁর অন্তিম পাঠক সব মানুষের অন্তরাশ্বা।” অন্তত এটুকুই সাহিত্য-সাধনার তাঁর মূল লক্ষ্য।^{১১} ফলে বিশ্বমানবের অন্তরাশ্বার সঙ্গে এই সাযুজ্য অহুভবের প্রগাঢ়তায় অন্নদাশঙ্করের মননশীল চেতনা তাঁর সমকালীন জীবন-ভাবনার প্রতিনিধিত্বের ভূমিকা গ্রহণ করতে পেরেছে মনে মনে,—অন্তত নিজ স্বজন-ভূমিতে। এখানেই একের মধ্যে অনেকের,—ব্যক্তির আধারে দেশকালের পদধ্বনি ঝংকৃত হয়ে উঠেছে তাঁর হৃষ্টিতে। ফলে ভাবনার মধ্যে ব্যাপ্তি এবং উদারতা যেমন রয়েছে,—অভিজ্ঞতার পসরাও তাঁর তেমনি বর্ণাঢ্য-বিচিত্র।

ছোটবেলার কথা স্মরণ করে শিল্পী লিখেছেন,—“রাজবাড়িতে (বিহু) কতবার গেছে, রাজারা কেমন থাকতেন তাও অজানা ছিল না। আবার পাণদেব পাড়ায়, শবরদেব পাড়ায় পাড়ায় বেড়িয়েছে, তারা কেমন থাকত তাও তার জানা। সমাজের শ্রেণীবদ্ধ রূপ তাঁর চোখে পড়েছিল, কিন্তু একালের মত গীড়া দেয় নি। শ্রেণীতে শ্রেণীতে বিচ্ছেদ ও বিরোধ এমন করে দৃষ্টি ছায়নি।”^{১২}

সমগ্র মানুষকে চিরকাল সাহিত্যে ধরে রাখতে চেয়েছে বিহু;—চেয়েছেন বিহু-রূপী অন্নদাশঙ্কর। পারিপার্শ্বিক মানবসমাজের এই গীড়াকর বিবর্তন তাঁকে ব্যথিত করেছে, কিন্তু কুণ্ঠিত করে নি। এই বিভগ্নতার বেদীতেই তিনি আপন হৃষ্টির আসন পেতেছেন বিশ্বমানুষের আরাধনায়, যে মানুষ অথও সম্পূর্ণ হয়েছে প্রেমে। স্বভাবতই প্রেমের বিশ্বরূপও উপলব্ধির মাধ্যমে প্রত্যক্ষ করে দেখেছেন শিল্পী তাঁর বিবর্তনশীল অহুভবের ধারায়। একদিকে মানুষের মধ্যে শ্রেণী, সম্প্রদায়, সম্পদ, ও দেশগত বিভেদ, আর একদিকে নরনারীর মধ্যে অধিকার ও উপভোগের বিপুল পার্থক্য। এই ধারাস্রোতের উজান ঠেলেই অন্নদাশঙ্করের হৃষ্টি নূতন মানবযুক্তির স্বপ্ন-পথে অগ্রসর হয়েছে। এই সত্যেরই স্বীকৃতি শুনি শিল্পীর কণ্ঠে,—“বিহুর সংস্কারগুলো একে একে কাটল। বিধবা-বিবাহকে সে ভয়-করত—ভয় ভাঙল। বিবাহ-বিচ্ছেদকে ঘৃণা করত। ঘৃণা শূন্য।

বিবাহ-প্রথাটাকে শাখত ভাবত। কোনো প্রথাই শাখত নয়। বার উদ্ভব হয়েছে, তার বিলয়ও হবে নিশ্চিত জানল। সতীত্বকে স্বর্গীয় মনে করত। দেখল ওর মধ্যে সাড়ে পনের আনা বাধ্যতা আর দাস্ত। বেটুকু স্বেচ্ছা সেইটুকু মূল্যবান। বিবাহ-প্রথা বিলয় হলো সেটুকু থাকবে। বরং তখনি মর্যাদা প্রতিপন্ন হবে।

“তারপর হাড়ে হাড়ে উপলব্ধি করল যে, নারীর একবার পদস্থলন হলে সে বাবজীবন পতিতা। অথচ পুরুষের পতন নেই একদিনও। স্ত্রী থাকতে স্বামী অকারণে আবার বিয়ে করে, কিন্তু স্বামী থাকতে—এমন কি স্বামীর মৃত্যুর পরেও স্ত্রী সকারণে বিয়ে করতে পারে না। বিধবার তবু আইনের বাধা নেই, পরিত্যক্তার সেদিকেও বাধা। নির্যাতিতার দৈব সখা, মায়া তার শরীরের কষ্ট লাঘব করতে পারে, কিন্তু মনের ওষুধ জানে না। জানলেও কিছু করে না।

...এমনি করে সাহিত্যের দিকে তার লেখনীর গতি।...তার অন্তিম লক্ষ্য স্বাধীন জীবন, স্বাধীন যৌবন। নরনারী উভয়ের।”^{১৩}

বিহু-রূপী ব্যক্তি-অন্নদাশঙ্করের এই ভাব-বিবর্কনের মাধ্যমে উনিশ শতক থেকে বিশ শতকে,—বিশ্বাস তৃপ্তি ও নির্বিচার সংস্কারের জগৎ থেকে সংশয়, বিচ্ছেদ, স্বাতন্ত্র্য ও বিতর্কের জগতে অনার্যাসে উত্তীর্ণ হয়ে যাওয়া সম্ভব, মধ্যবর্তী অবক্ষয়-ধারার সূত্র-সংকেতকে অহুসরণ করে। বস্তুত এখানেই তাঁর মনন-উপলব্ধিতে প্রত্যক্ষ করি ‘কল্লোল’যুগের তীর-সীমা। বিচ্ছিন্ন ছোটগল্পের সীমিত প্রটের শরীরে খণ্ড খণ্ড করে এই প্রত্যক্ষ-মননের ফলশ্রুতিই ধীরে ধীরে বিকশিত হয়েছে,—যার শেষকথা সকল বিভ্রম পাণ্ডুরতা ও বিশেষবিচ্ছেদের অকুলসমুদ্রে পাড়ি দিয়েও স্বাধীন জীবন, স্বাধীন যৌবনের প্রবল প্রগাঢ় আকাঙ্ক্ষা! প্রতি গল্পের মধ্যেই নূতন নূতন অভিজ্ঞতার ভাঁজ খুলে একই সত্যকে খুঁজে পাই যা চির-নূতন, অন্তত পুরাতন নয় কখনোই। গল্প-বিষয়ের চেয়েও নূতনত্বের স্বাদ আরো বেশি অক্ষুর থাকতে পেরেছে প্রকাশ-শৈলীর পরিচ্ছন্নতা। বারবছরের শিল্পীর সাহিত্যিক মন নবজন্ম গ্রহণ করেছিল বীরবলের রচনার আশ্চর্য প্রসাদগুণের স্পর্শে। অন্নদাশঙ্করের রচনায় সেই মনন-পুষ্ট প্রসাদগুণ, অর্থাৎ প্রকাশের দ্যাবহীন স্পষ্টতা এবং স্ফুর্তি চমকপ্রদ। —কিন্তু তাতে আতিশয্য নেই;—না ক্লাসিক্যাল পুনরুজ্জীবন, না লিরিক্যাল অতিশয়োক্তি। প্রথমটির গুণে, লেখক নিজেই বলেছেন, প্রথম চৌধুরীর রচনায় জমেছে কথকতার স্বাদ,^{১৪}—দ্বিতীয়টির কল্যাণে গল্পের শরীরে কাব্যের আড়ম্বর জমে উঠতে পারত।

১৩। তদেব।

১৪। জটব্য—অন্নদাশঙ্কর রায়—‘জীবনশিল্পী’।

কলকথা অরদাশঙ্করের স্টাইল মনসী ভাবুকের—অর্থাৎ, তাঁর জীবনদর্শনের মূলে হৃদবৃত্তির যে গাঢ়তা রয়েছে, শিল্পীর মননশীল প্রকৃতির প্রহরায় তা যেমন ভাবালু হতে পারেনি কখনোই, তেমনি একেবারে বিগত হয়ে পড়েনি কখনো সেই কল্ধারার অনিবার্য গোপন উৎস।

দৃষ্টান্ত হিসেবে লেখকের ‘উপধাটিকা’ গল্পটির কথা স্মরণ করা যেতে পারে :—

—সলিত বহু বিলাত ফেরত—বোস সাহেব। হঠাৎ একদিন তার আন্তানায় আবির্ভাব ঘটে বাল্যবন্ধু বৃন্দাবনের। বিপদে পড়ে প্রতিপত্তিশালী বজুর সাহায্য ভিক্ষা করতে এসেছে বৃন্দাবন। তাই অনেকটা বজুর মন ভেজাবার জন্তেই বিচিত্র গল্পের অবতারণা করে চলে সে। রেলের কন্ট্রাক্টার ছিল প্রথম জীবনে,—এখন অবশ্য কেয়ানি। তাতেও বিপত্তি দেখা দিয়েছে। তাহলে কি হয়, সেই কন্ট্রাক্টারি জীবনের স্মৃতি আজও জল্জল্ করে তার মনে। তখন যে ‘লব’ পড়েছিল বৃন্দাবন! আর সে কি একটি ছুটি!—“একটির সঙ্গে লব্ হলে একপাল এসে ঘেরাও করে। সবাইকে উপহার দিতে দিতে দেনা দাঁড়িয়ে গেল কত! তারপরে সেই বিস্ত্রী রোগ।”

কিন্তু পুণ্যাত্মা হিন্দুসন্তানের ভয় কিসের! বাবা ভূজঙ্গধর শিব রয়েছেন, একান্ত জাগ্রত দেবতা। কৃষ্ণ বৃন্দাবন তাঁরই মন্দিরে ধর্মা দিলে,—‘বাবা’ও দিলেন স্বপ্নাদেশ। সেই কৃপাকণা ভরসা করে বৃন্দাবন বিবাহপাশে আবদ্ধ করলো বারো বছরের একটি অপাপবিদ্ধা কস্তাকে। “আর দেখতে না দেখতে রোগ গেল ছেড়ে। শ্রীবৎস রাজার শরীর থেকে যেন শনি বেরিয়ে গেল।” সে শনি প্রবেশ করলো ঐ বারো বছরের বালিকার কোমল শরীরে। আর তাই বা কি করে বলি,—আধ্যাত্মিকতা-প্রগাঢ় স্বরে বৃন্দাবন বলে,—“সতীলক্ষ্মী এয়োরানী। তার আরু হুরিয়েছিল। তিনি স্বামীর পায়ে মাথা রেখে জীর্ণবস্ত্র ত্যাগ করলেন।”

অবশ্য তার পরেও “আর একটি নবীন বস্ত্র সংগ্রহ করতে” কষ্ট হয়নি বৃন্দাবনের। কারণ, সে বলে,—“আপনি এসে পড়ে। ভুল্লোকের বয়সী মেয়ে। বিয়ে না দিলে জাত থাকে না। মা বললেন উদ্ধার কর। আমিও দেখলুম যে বিয়ে না করলে আবার ধারাপ হয়ে যাব।”

বৃন্দাবনের সঙ্গে এমনি সরস মুখরোচক প্রসঙ্গের আলোচনার ফাঁকে কথায় কথায় বাবুটির কথা এসে পড়ে—ললিতের একটি পাটিকা প্রয়োজন। বোসসাহেবের নারীহীন আবাসে বাবুটিটির রান্না মুখে দেওয়া কঠিন,—দেখী-বিদেশী কোনো রান্নাই সে জানে না। শুনেই বৃন্দাবন লাফিয়ে ওঠে,—একটি “সুন্দরী

সু-নবীনা" পাচিকা সে জোঁগাড় করে দিতে পারে। সুবর্ণ যথার্থই 'সুবর্ণ'। বিধবা নর, কুমারী নর, সধবা। "সধবা বটে কিন্তু স্বামীর সংসর্গ নেই।...স্বামীর কুসিৎ রোগ।"

সুবর্ণ-র গল্প বলতে থাকে আবার বৃন্দাবন,—তার স্বামীর নাম হরিপদ,—ঢাকা না চাটগাঁ থেকে হরিপদ গা ভরে নিয়ে এল বয়লারের কোস্কা। যত্ন করলো সুবর্ণ,—স্বপ্নের অতীত সে সেবাস্বত্ব,—মাহুষে যা পারে না। তবু কোস্কা কেবল বাড়িই হরিপদের। কলকাতা শহরে ঘোলখানা বাড়ির মালিক সে, চিকিৎসাও হয় তেমনি ষটা করে। তবু কিছুতেই সারে না।

সুবর্ণ সবই বুঝতে পারে, একদিন গঙ্গানান করতে গিয়ে তাই পালিয়ে যায় কালীতে। কিন্তু মেয়েমানুষের সাধ্য কি পালিয়ে বাঁচে,—ধরা পড়ে তাকে আবার ফিরে আসতে হয়। পাড়াপ্রতিবেশীরা কত বোঝায়। "সুবর্ণর সেই এক উত্তর!—আমি ব্রহ্মচারিণী হতে পারব না। আপনারা কে কে ব্রহ্মচারী শুনি?" লজ্জায় সবাই যে যায় পথে চলে যায়। এবার সুবর্ণও চলে যায় মামার বাড়ি; মা থাকেন সেখানে। কিছুদিন থাকার পর মামাতোভাই-পিসতুতো বোনের প্রণয়ের অঙ্গুর দেখা দিতে চাইল,—ফলে সুবর্ণ আবার চালান হয়ে এলো স্বামীর ঘরে।

এতদিনে হরিপদ দস্ত বৃন্দাবনের মত বাবা ভূজঙ্গধরের স্বপ্নাদেশ লাভ করেছে। কিন্তু "সুবর্ণ সিনেমা দেখে ক্ষেপেছে।"—অন্তত সকলে তাই মনে করে,—বৃন্দাবনও। "সে বলে,—'না। ভোগ চাই বলে রোগ চাই নে'।" ফলে হরিপদ নূতন স্ত্রী ঘরে এনেছে। এদিকে সুবর্ণ মাঝে মাঝে বৃন্দাবনের বাড়ি এসে অনর্থ বাধায়,—হরিপদ বৃন্দাবনেরই তো বন্ধু,—তাই বৃন্দাবনকে শাসায় সে,—"আপনি আমার একটা উপায় করুন। নইলে বেখা হয়ে যাব।"

বেখা হয়ে গেলে ব্রহ্মচর্যগুয়াল প্রতিবেশীরাও সেখানে গিয়ে ভিড় জমাবে, এই ভয়েই হরিপদ লজ্জিত শঙ্কিত হয়ে আছে। ওদের তো আটকানো যাবে না আর,—সমাজে তো পুরুষের কিছুতেই দোষ নেই—পুরুষদের আবার সত্যি।

কিন্তু বৃন্দাবনের কথার মাঝখানে লজিত বলে,—"বেখা হয়ে যাওয়ারকে আমি সত্যিঘের মরণ বলি।" কিন্তু "পূর্ণ বয়সে ব্রহ্মচর্য অবলম্বন করাও যে প্রকারান্তরে নপুংসকত্ব। ক্লীবত্ব। সেও বেখাবৃত্তির মত অবমানন্যক।"

অন্তএব লজিত বিচলিত হল,—সুবর্ণকে পাচিকা পদে নিয়োগ করতে রাজি হল সে।

কিন্তু রাত্রির উত্তেজনা দিনে আর কতটুকু অবশিষ্ট থাকে! তাছাড়া বৃন্দাবনের সঙ্গে সে রাখে গল্পের পীঠে গল্প তো কতই হয়েছিল। কারোই সেসব কথা একান্তভাবে মনে রাখবার কথা নয়। বোসসাহেব তো সম্পূর্ণই বিস্মৃত হয়েছিলেন। বৃন্দাবনও

নিশ্চয় তাই। অতএব একটি মাস অতিবাহিত হয়ে গিয়েছিল সেই রাজির পরে। ঠঠাৎ এক গভীর রাত্রে ক্লাব থেকে ফিরে বোসসাহেব দেখেন পরিপাটি সহজ সজ্জিত একটি সুন্দরী যুবতী বসে আছে তার নিভৃত ড্রয়িংরুমে। চমকে উঠতে হয় তাকে আরো বেশি করে, যখন সুবর্ণর পরিচয় ও আগমনের উদ্দেশ্য জানা গেল।

চারিদিকে কলঙ্ক, সামাজিক উপেক্ষা বোসসাহেবের মত পদস্থ অফিসার সহ্য করবে কি করে! অতএব একমুহূর্তেই সুবর্ণ-বিভাডন-সংকল্প স্থির হয়ে গেল। হিন্দু ঘরের সধবা নারী, প্রথমে তাকে ভয় দেখানো হল অনাচারের;—অর্থাৎ বিলেত ফেরত বাঙালি সাহেবের ঘরে যেসব ভোজ্যাচার চলে হিন্দু নারীর পক্ষে তার স্পর্শমাത്രে নরকের পথ অনিবার্য হতে বাধ্য নেই। কিন্তু সুবর্ণ তাতে নির্ভর অবিচল। দ্বিতীয় ওজর তুললে ললিত, বিনা দোষে পুরানো বাবুটিকে ছাড়িয়ে দেওয়া সম্ভব নয়। অথচ একজনকে বসিয়ে রেখে ছুজনের মাইনে দেবার ক্ষতিই বা সে সহ্য করবে কেন? সুবর্ণ তাতেও রাজি,—বিনা মাইনের কাজ করবে সে।

অতএব সত্যাকথাই বলতে হল ললিতকে, ‘পরজী’কে এ-রকমভাবে রাখতে পারে না সে। মুহূর্তে সুবর্ণ মাথা তুলে বললে,—“না আমি আপনাই জী।” কিন্তু বোসসাহেব এ সত্য স্বীকার করবে কি করে? সুতরাং সুবর্ণকে সে রাত্রে বিতাড়িত হতেই হল।

তারপর কেটে গেছে প্রায় দুবছর। সে রাতের কথা কে আর মনে করে রেখেছে! ঠঠাৎ একদিন আবার বৃন্দাবনের সঙ্গে দেখা হয়ে যেতে সুবর্ণ-র কথা উঠে পড়ে। সবিস্ময়ে ললিত শোনে,—সে রাতের ‘উপঘাটিকা’ সুবর্ণ মুসলমানী হয়ে গেছে। বৃন্দাবন বলে,—এখন তার নাম ‘ফরজন্-উয়েসা। ওর স্বামী এক পেশোয়ারী ফলওয়াল্লা—আব্দেল কাদের। ওর একটি ছেলে হয়েছে, জুলফিকার। বিবি এখন যোর পর্দানশীন।……ছি ছি শেষকালে মুসলমান হয়ে গেল।”

এই গল্পে বক্তব্য, বাক্শৈলী, এবং তার অন্তর্নিহিত ভাবনার অল্পদাশকরের শির-চেতনা তথা তাঁর ব্যক্তিক প্রত্যয়-মননের এক সার্থক প্রকাশ ঘটেছে। সমাপ্তি হতে বৃন্দাবনের কণ্ঠের ‘ছি ছি-কার’-এর বক্রোক্তিটুকু একান্ত লক্ষ্যযোগ্য। সুবর্ণ ফরজন্-উয়েসা হয়েছে বস্তুত এখানেই তো জীবনের জয়,—সভ্যতার সকল পক্ষপাত ও সংকীর্ণ বিসংস্কার গভী অতিক্রম করেও সহজ প্রাণধর্মের মুক্তির আশ্বাস এবং প্রতিশ্রুতি আসলে এখানেই। সেই সঙ্গে বক্র কটাক্ষের ভৎসনা রইল অন্ধ সংস্কার ও কৃত্রিম নৈতিকমূল্যবোধে আচ্ছন্ন সভ্যতার প্রতি। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধোত্তর পৃথিবীতে গল্প লিখতে বসে অল্পদাশকর প্রশ্ন করেছিলেন,—“মাগুস কোথাও নেই। আছে শুধু ইংলিশম্যান,

মুসলমান, খ্রিস্টান, জাপান, ব্রাহ্মণ। কোন্টা বড় ট্রাজেডি, মানুষের অন্তর্ধান না মানুষের মৃত্যু!” নিঃসন্দেহে প্রথমটি,—এই অমৃতমন্দের ব্যঞ্জনাই বিচ্ছুরিত হয়েছে ‘উপযাচিকা’ গল্পের পরিসমাপ্তিতে। আব্দেল কাদের-করজন্-উয়েসা-জুলফিকার-এর প্রাণশ্রীপূর্ণ জীবনপরিণাম অন্নদাশঙ্করের এই সাধন-বাণীকেই ব্যক্তিত্ব করে তুলেছে,—‘সবার উপরে মানুষ সত্য’। গল্প পড়ে এই উপলব্ধি অনিবার্য না হলে অন্নদাশঙ্করের সৃষ্টির আশ্বাদন-প্রয়াস কেবলই নিরর্থক। এই অর্থেই বলেছিলাম,—অন্তর্ভূত তাঁর ছোটগল্পের জগতে সৃষ্টির চেয়ে স্রষ্টার অন্তর্যর্থ অধিকতর মনোযোগের দাবি রাখে অপরিহার্যভাবেই।

‘হাসনসখী’ গল্পের হাসনসখী চাপা বলেছিল নীলুকে “কী হবে প্রাণ রেখে, যদি প্রাণ দিতে না পারি।”—এই তো চিরন্তন নারী—চিরন্তন প্রকৃতি!—সৃষ্টির অক্ষর ভাঙারের চাবিকাঠি যার হাতে। অন্নদাশঙ্করও তাই বিশ্বাস করেন,—যে বিশ্বাস একান্তভাবেই বিচার-ভিত্তিক। তাই ‘উপযাচিকা’ স্বর্ষ চরিতার্থ হতে পারে না জুলফিকার-এর জনয়িত্রীর অধিকারের চেয়ে একবিন্দুও কম পেয়ে। অতঃপক্ষে ঐ ‘হাসন-সখী’ গল্পেই নীলু স্পষ্ট অল্পভব করেছিল “ভিতরে ও [চাপা] শুকিয়ে যাচ্ছিল সখ্যের অভাবে নয়, প্রেমের অভাবে।”

নারী বিচিত্ররূপা,—তার হৃদয়-রহস্য “দেবা ন জানন্তি কুতো মহন্তাঃ।” তাহলেও মানুষের সংসার-সমাজে তার আবির্ভাব দুই হাতে এই দুই সুধাতাও নিয়ে—প্রণয়বাসনা, আর সৃষ্টির দীপ্ত আকাঙ্ক্ষা। নারীর শারীর তৃষ্ণার অভ্যন্তরেও আসলে তার চিন্তের ঐ পিপাসা ফল্গুপ্রবাহের মতো বয়ে চলে। ‘উপযাচিকা’ স্বর্ষ অবাচিতভাবে এই দুই সম্পদকেই পেয়েছে,—তার জন্তে চরম মূল্য দিতেও তাই কুণ্ঠা নেই তার। চারপাশের নিরুদ্ভাস বিবাক্ততার প্রত্যন্ত সীমায় এই তো জীবনের জয়,—যৌবনেরও জয় বৈ কী নারীর জীবনে!

সৃষ্টির আসনে বসে অনেক আত্মজিজ্ঞাসার পরে অন্নদাশঙ্কর দৃঢ় সিদ্ধান্ত করেছিলেন। —“প্রথম কর্তব্য...অমৃত মনন।” অর্থাৎ শিল্পীকে ভেবে দেখতে হবে “যা লিখে ছাড়া কি অমৃতরসি?”^{১৫} অমৃত বলতে নৈতিক বিমুক্ততা অথবা বৈষয়িক সাফল্য-অসাক্ষ্যের চিন্তা ঘোটেই প্রাসঙ্গিক নয় অন্নদাশঙ্করের পক্ষে। তাঁর মূল্য-ভাবনা বিশ্বজনীন জীবন ও যৌবনের জয়গান রচনা। তাই তাঁর সৃষ্টিতে নৈতিক গুচিবাহুপ্রসূতা সম্পূর্ণ অল্পস্থিত। তিনি জানেন, “যে সমুদ্রে অমৃত থাকে, সেই সমুদ্রে গরলও থাকে।”^{১৬} তাই অমৃতের অমিয়স্বাদতাকে গাঢ়তর অল্পভবনীয়তার সীমায় উজ্জ্বল

করে তোলায় কলা-কৌশল হিশেবেই তিনি যেন প্রায়ই গল্পের প্রটাকে উপস্থিত করেছেন গল্পময় জীবনের বিপরীত পরিস্থিতিতে। কলে, নগ্ন রূপতাকেও সম্পূর্ণ অনাবৃত ভাষায় প্রকাশ করতে তাঁর কুষ্ঠা নেই বিন্দুমাত্র। এখানে তিনি বয়ঃ ‘আধুনিক’দের সঙ্গোত্র। এই স্বজ্ঞেই স্বরণ করা যেতে পারে,—‘বেদে’ প্রসঙ্গে অচিন্ত্যকুমারকে লেখা স্ববীজ-পত্রের যৌনতা সম্পর্কিত ইঙ্গিতের বিরোধিতা করেছিলেন তরুণ অন্নদাশঙ্কর বিলাত থেকে।^{১১} তাহলেও এই সাধুশ্র-কল্পনা আসলে অসামান্য দূরত্ব আর স্বাতন্ত্র্যেরই ভোক্তা। অন্নদাশঙ্কর বলেছেন, অমৃতসমুদ্রে গরলের অস্তিত্ব আবিষ্কার করে “দেবতার। একটুও চিন্তিত হয় না ; তাদের মধ্যে এমন প্রাণবান পুরুষের অভাব হয় না যিনি গরলটাকে কঠে ধারণ করতে প্রস্তুত।” এই দুর্লভ পৌরুষ শক্তিতেই কল্লোল-সুগ-প্রবাহে তিনি স্বতন্ত্র তটরেখার দিশারি ;—উদ্ভিন্ন যৌবনের তলশায়ী যৌনতার গরলকে যিনি আপন সৃষ্টির মধ্যে পূর্ণ মূর্তিতে চিত্রিত করেও তার অবাহিত মানিতুকু সংহরণ করে নিয়েছেন পরিণামী বক্ষস্রাবের উন্মোচন লগ্নে। তাই নিবিদ্ধ জীবনপথের পরিক্রমায় তাঁর লেখনী আশ্চর্য হৃঃসাহসিকতায় অনাবৃত এবং সর্বত্রই অব্যাহত।

‘হুকানকাটা’ গল্পের নায়ক স্কু—সুকুমার বার পুরো নাম। তার পরিচয় দিয়ে শিল্পী লিখেছেন,—“গৌরবর্ণ সূতামতল, একটুও অনাবৃত্তক মেদ নেই, অথচ প্রাতি অঙ্গে লালিত্য। চাঁদের পেছনে যেমন রাহু, তেমনি চাঁদপানা ছেলেদের পিছনে রাহুর দল ঘুরত। তাদের কামনার ভাষা যেমন অঙ্গীল, তেমনি হুল ! তাদের হুল হস্তাবলেপে স্কুর আঁচড় লাগত।” অসুস্থ যৌনাচরণের এই নিরাবরণ বর্ণনাতেও শিল্পী অকুষ্ঠ, কারণ জীবন ও যৌবনের বিশ্বব্যাপী স্বাধীনতার প্রত্যয়ে তাঁর নিরাবগে মনন দৃঢ় অধিত।

এই স্কুমার ছিল লেখকের সহপাঠী,—তাহলেও বিজ্ঞার সাধনা যে তার অনাহত ছিল না, সে কথা বলাই বাহুল্য। পারিপার্শ্বিকের মত বাড়ির পরিবেশও সুস্থ ছিল না খুব। তার বাপের হাতে মার খেয়ে স্কুর মা চলে গেলেন নিজের ভাইএর বাড়িতে,—স্কুকুও সঙ্গে গেল মাকে নিয়ে মামার বাড়ি। সেখানে তার ‘বকে যাবার’ পথ আরো নির্বারিত হল। ইতিমধ্যে স্কুর পিতা দ্বিতীয় দ্বারপরিগ্রহ করেছেন। কিন্তু প্রোট্রের সীমায় পৌছে তিনি আবার হলেন বিপন্নীক। অতএব, তৃতীয়বার বিবাহের চেষ্টা না করে প্রথম পত্নীর মনস্তত্ত্ব বিধানই সমুচিত বলে বিবেচনা করলেন। কলে, দীর্ঘদিন পরে মা’র সঙ্গে স্কুকু আবার পিতৃগৃহে অধিষ্ঠিত হল। এবারে নতুন বয়ঃ—তাকে দশজনের মত করে তোলায় অন্ত নতুন প্রয়াস চললো একান্ত ভাবে।

১১। দ্রষ্টব্য—অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্ত : ‘কল্লোলসুগ’।

কিন্তু ততদিনে স্কুল দশের বার হয়ে গেছে। অবশেষে ঘর ছেড়ে পথেই বেরিয়ে পড়ল সে।

মজ্জু ককির তার গুরু,—সারী বোষ্টমী তার শ্রীরাধিকা। অগ্ন্ব অমৃতময় কণ্ঠস্বর সারীর, আশ্চর্য গাইতে পারে—বয়সে স্কুলের চেয়ে সে রীতিমতো বড়। তবু স্কুল হল সারীর গুরু। স্বথ-ছঃথের বিচিত্র লোভলালসাতরা অভিজ্ঞতার মধ্য দিয়ে ঘাটে ঘাটে ফিরে অবশেষে তারা শহরে পৌছায়। সেখানেও বিচিত্র লোভ আর বঞ্চনার অম্লভব সঞ্চিত হয় স্কুলের চেতনার,—সারীর গান চারদিকে উন্নত মধুকরদের উতলা করে তোলে। একের পর এক সে বিচিত্র স্মরণীয় উপাখ্যান। অবশেষে সারীর কণ্ঠে মরমিয়া লোকসংগীত শুনে মুগ্ধ হন যুরোপীয় পর্যটক; ক্রমশ সারীর গান বেকর্ড হল,—ফিল্ম-এ জায়গা পেল,—তারপরে তার বিয়ে হয়ে গেল কলকাতার এক অভিজাত পরিবারে। তা সত্ত্বেও স্কুল কিছুতেই ছেড়ে যেতে পারে না সারীকে। উপেক্ষিত পুরাতন ভৃত্যের মত দূর হতে সারীর ছায়ার অনুসরণ করে ফেলে। তবু পৌরুষ তার বিদ্রোহ করে ওঠে না,—কারণ ‘ও যে রাধা!’

স্বাধীন জীবন-ধোবন,—তথা সর্বসংস্কার-মুক্ত স্বাধীন প্রেমের আরো এক অভিনব অভিব্যক্তি চিহ্নিত হল এই গল্পান্তে। এই একই সূত্রে বাংলার মরমিয়া সাধনায় পরকায়ী ভজনীর ভাব-সাধুজ্যটুকুও অম্লভব করবার মত। কিন্তু অনেক কিছুর সঙ্গে সাদৃশ্য থাকা সত্ত্বেও মূল পরিকল্পনার অনন্তত্বল্য স্বাতন্ত্র্যটুকু লক্ষ্য না করে উপায় নেই। এই প্রসঙ্গেই অন্নদাশঙ্করের প্রয়োগসিদ্ধির বৈশিষ্ট্যটুকুও অম্লধাবন করে দেখতে হয়। প্রথম চৌধুরীর গল্প-শৈলীর সঙ্গে এখানে তাঁর প্রকরণ বহিরঙ্গে বহুল সদৃশ। এই উপলক্ষে স্মরণ করা যেতে পারে, প্রথম চৌধুরীর ‘চার ইয়ারি কথা’ পড়েই কিশোর শিল্পীর মনে সাহিত্যসৃষ্টির স্পৃহা অদম্য হয়েছিল,—‘চার ইয়ারি কথা’ তাঁর দৃষ্টিতে বাংলা ছোটগল্পের আঙ্গিক-সম্পূর্ণতার এক সার্থক দিগন্ত।^{১৮} ‘চার ইয়ারি কথা’, তথা অপরাপর প্রথম-গল্পের মতই প্রটের বিস্তার, বৈচিত্র্য এবং শৈথিল্যই অন্নদাশঙ্করেরও প্রট-পরিকল্পনার বিশিষ্টতা; একই গল্পের শরীরে একাধিক ছোটগল্পের সংজ্ঞাবনা যেন অন্তর্নিহিত হয়ে রয়েছে। যেমন পূর্বোক্ত ‘উপখাচিকা’ গল্পে বৃদ্ধাবন-কাহিনী এবং সুবর্ণ-কথা পৃথক দুটি ছোটগল্পের উপকরণকে ধারণ করে রয়েছে; এমন কি সুবর্ণ-প্রসঙ্গীয় প্রটকে নিয়েও একাধিক ছোটগল্প গড়ে তোলা অসম্ভব ছিল না। ‘ছুকান কাটা’ গল্পে তো আরো স্পষ্টভাবেই একাধিক শিথিলসূত্র উপাখ্যানকে এক অভিন্ন গল্পের শরীরে গ্রথিত করা হয়েছে। স্কুলের পিতৃমাতৃ-প্রসঙ্গে একটি স্বতন্ত্র

গল্পের উপকরণই নয় কেবল,—মূল উপাখ্যানের সঙ্গে ঐ সুবিস্তারিত কাহিনী কোনো অনিবার্য সূত্রে সংশ্লিষ্ট নয়। তাছাড়া শুক-সারীর জীবনকথাও বিভিন্ন পর্ষায় একাধিক সার্থক ছোটগল্পের পৃথক পৃথক শরীর গড়ে তুলতে পারত।

প্লটের এই বিস্তার এবং বৈচিত্র্য প্রমথাত্মক। শুধু তাই নয়, আরো একদিক থেকে অন্নদাশঙ্কর গল্প-শিল্পী প্রমথ চৌধুরীর মুগ্ধ শিষ্য। কথকতার শিল্পকেই কথাসাহিত্যের শ্রেষ্ঠ কলাকৌশল বলে তিনি স্বীকার করেছেন বীরবল-প্রসঙ্গীর আলোচনায়।^{১৯} কিন্তু আমাদের দেশীয় কথকতায় বাগজাল বিস্তারের যে খেলা—ধ্বনি ও শব্দ-বিজ্ঞাসের যে চতুরতা প্রমথ চৌধুরীও অবহিতচিত্তে অমুসরণ করেছেন, অন্নদাশঙ্কর তা সচেতনভাবেই অমুপস্থিত। তা সত্ত্বেও, কথার বাঁধুনি,—সুমিত, সমুচিত বাঁকগ্রহণেই অন্নদাশঙ্করের গল্প এক অথও স্বাভূতায় ভরে উঠেছে। এই প্রসঙ্গে আরো স্মরণীয়, প্রমথ চৌধুরীর মত নিতৌল গল্পরসকে গড়ে তুলতে তুলতে হঠাৎ ডেঙে ছড়িয়ে চুরমার করে দেবার খেলায় অন্নদাশঙ্করের শিল্পস্বভাবে নেই। বরাবর তিনি কামনা করেছেন—“সাহিত্যে মানবজীবনের সমগ্র রূপ ধরা দিক। সমগ্র সুর বেজে উঠুক।”^{২০} ছোটগল্পের ক্ষীণ শরীরে মানবজীবনের সামগ্রিক রূপ ধরানো সম্ভব নয়। কিন্তু সামগ্রিকতার সুর অন্নদাশঙ্করের প্রায় সকল গল্পের স্বাভূতায় সাধারণ উপাদান। এই সুর শিল্পীর মনন-প্রত্যয়ের প্রগাঢ় সংহতি দিয়ে রচিত। ফলে আকার এবং উপাখ্যান-বৈচিত্র্যে তাঁর গল্পগুলি ছোটগল্পের প্রকৃতি, এবং এমনকি পরিমাণকেও যদি অতিক্রম করে থাকে, তবু এই সমগ্র জীবন-সুরধ্বনির স্বাক্ষর এক অথও অবিভাজ্য সংহতিতে যেন ভরে তুলেছে অন্নদাশঙ্করের গল্পের পরিণামী রসস্বাভূতাকে।

সৃষ্টির শরীরে এই স্বাভূতার স্পর্শ জেগেছে বিস্তৃত কথাসাহিত্যের আঙ্গিককে আশ্রয় করে। কথাসাহিত্য narrative art, এই তথ্য সম্পর্কে লেখকের শিল্পি-মানস সদা-জাগ্রত-চেতন। তাই কথার রসকে বিপ্রসৃত হতে দেননি তিনি গল্প-শরীরের প্রায় কোনো অংশেই। কথার চটক নেই কোথাও, সেকথা লক্ষ্য করেছি আগেই,—প্লটের গতি সহজ সচ্ছন্দ ভঙ্গিতে এগিয়ে চলেছে বর্ণনা এবং তার ফাঁকে ফাঁকে স্বভাৱ-সঞ্চারী সংলাপের মাধ্যমে। কিন্তু সে সংলাপে নাটকীয়তার স্পর্শ লাগেনি প্রায় কোথাও, যেমন বর্ণনা কখনোই নীরস বিবৃতিমাঝে পর্ষবসিত হতে পারেনি প্রায় কখনো। ‘উপযাচিকা’, অথবা ‘ছকানকাটা’ থেকে লেখকের ভাষা যতটুকু উদ্ধার করেছি, তাতেই স্পষ্ট অম্লভূত হতে পারবে,—অন্নদাশঙ্করের বর্ণনা সর্বত্রই প্রাণরস-সমৃদ্ধ—তাই কখনোই গতানুগতিক নয়। কোথাও স্নেহ-বজ্রোজ্জ্বল,

কোথাও অহুভব-প্রগাঢ়তা, কোথাও দৃশ্য মননশীল শ্রোতৃমণীর বিচিত্র প্রবাহে স্পষ্ট আদিকের তীররেখা এঁকে এগিয়ে চলেছে এ-ভাষা। অন্নদাশঙ্করের গল্পের ভাষাকে শ্রোতৃমণী বললে অন্তঃশ্রোত ব্রহ্মপুত্রের কথা মনে পড়ে,—বাইরে থেকে তার টান অহুভব করবার উপায় নেই, কিন্তু শ্রোতের মধ্যে যখন বাঁপিয়ে পড়ি তখন সর্বাঙ্গ,—সমস্ত চেতনা দিয়ে অহুভব করি সেই অনিবার্য শক্তির আকর্ষণ। এই বৈশিষ্ট্যের গুণেই তাঁর গল্পে উপাখ্যানের বাঁধুনি শিথিলগ্রন্থি হলেও, তার রসসংহতি প্রগাঢ়,—অর্থাত্ যথাপরিমিতের চেয়ে কম বা অতিরিক্ত নয় একটুও। স্বতন্ত্র একটি দৃষ্টান্ত গ্রহণ করা যেতে পারে।—

‘হাসনসখী’ গল্পে নীলাজির সঙ্গে চাঁপার এক অসাধারণ হৃদয়-সম্পর্ক গড়ে উঠেছিল—যাকে প্রেম বলেই ভুল করেছিল শঙ্কর। তাই জীবনের এক দুর্লভ স্পর্শকাতর অহুভবকে বন্ধুর কাছে উন্মোচিত করে নীল বলে,—

“শঙ্কর, তুই বিদ্বান, তুই কবি। কিন্তু বিদগ্ধ নস্। কখনো ভালবেসেছিস্ কিনা সন্দেহ। যদি কোনোদিন বাসিস্ তাহলে দেখবি ছুরকম ভালবাসা আছে। সখার সঙ্গে সখীর। প্রিয়র সঙ্গে প্রিয়ের। চাঁপার সঙ্গে আমার ভালোবাসা দ্বিতীয় পর্যায়ের নয়; কোনো দিনই ছিল না, তুই ভুল বুঝেছিলি।”

অবশ্য তাই বলে এ ভালোবাসা ভাইবোনের মত নয়। নীল বলে—“চাঁপাকে আমি বোন বলে ভাবতে পারিনে। ও আমার সখী, সহী, সহেলী। এই যেমন তোর সঙ্গে আমার সখ্য, তেমনি ওর সঙ্গেও। তুই কি আমার ভাই? ভাইএর কাছে কি সব কথা বলা যায়? তুই আমার সহুৎ, তাই তোর কাছে আমার লুকোবার কিছু নেই। তেমনি চাঁপার কাছে।”

কত দূরহুভবনীয় এই উপলব্ধি, অথচ কত স্পষ্ট! কথার পিঠে কথা যেন মহারার আঁটা দিয়ে গাঁথা হয়ে গেছে; এর সবটুকুই চিত্তবৃত্তির সৃষ্টি নয়, অনির্বচনীয় হৃদয়ভাবনাকে ইঞ্জিরগ্রন্থি স্পষ্টতা দিয়েছে চিত্তবৃত্তির স্বচ্ছ আলোক; মনের সঙ্গে মননের গ্রন্থিবন্ধন হয়েছে যথাপরিমিতির স্রোত্রে। এর একটুও পরিবর্তন অথবা পরিবর্তন করার উপায় নেই,—করলে হয় বক্তব্য অস্পষ্ট রহস্যচ্ছন্ন হবে,—না হয় তার classical গন্ধ স্পষ্টতা এলায়িত হবে ভাবুকতার। এর কোনোটিই অন্নদাশঙ্করের পক্ষে সম্ভব নয়। এখানেই তাঁর অভূতনীয় স্বাভাব্য এবং সীমায়তিও।

সীমায়তি বলেছি অন্নদাশঙ্করের রচনার সমকালীন আবেদন-ব্যাপ্তির প্রতি লক্ষ্য করে। তাঁর সৃষ্টির ধারা অনিবার্য, কিন্তু অক্ষুণ্ণ প্রচুর নয়,—একথা শিল্পী নিজেই স্বীকার করেছেন,—

“আমি ভালোবেসেছি। কখনো নারীকে, কখনো শিশুকে, কখনো অপরিচিতকে, কখনো দেশকে, কখনো বিদেশকে। কখনো আইডিয়াকে, কখনো আইডিয়ালকে। আমি ভালোবেসেছি মানুষকে ও মানুষের পরে প্রকৃতিকে। সেই ভালোবাসা আমার হাতে ধরে লিখতে শিখেয়েছে, হাতে ধরে লিখিয়েছে। আমি তোমার সৌখীন লেখক নই। না লিখলেও যার চলে। অথবা নই পেশাদার লেখক না লিখলেও যার চলে না।”^{২১}

সেই সঙ্গে অন্নদাশঙ্কর একথাও অল্পভব করেছেন যে, মধ্যবিত্ত শিক্ষিতের একটা মননশীল বৃত্তসীমার বাইরে তাঁর রচনার আবেদন ব্যাপ্ত নয়। তার কারণ এই নয় যে, এই মনন-সমৃদ্ধ শিল্পীর রচনায় প্রত্যক্ষ জীবনবোধের অভাব বা আড়ষ্টতা রয়েছে। কিন্তু অন্নদাশঙ্করের পরিমিতি-সচেতন মনন-জীবনকে যে পরিস্ফুটি দান করেছে, তাতে তার বহিঃস্থ পৃথুলতা, অথবা মাংসল উদ্ভাপ উত্তেজনার স্তরকে অতিক্রম করে গেছে। তাঁর ব্যক্তিত্বের মত রচনার মধ্যেও এক নিরাবগে পরিমার্জনা রয়েছে যা আমাদের ধূলামাটির স্থূল জীবনকে চেনা-পৃথিবীর চেয়ে আরো একটু উর্ধ্ব টেনে নিয়ে গেছে, যেখানে স্বর্গ গড়া হবে না কিছুতেই মানুষের হাতে, কিন্তু যথার্থ মানুষের পৃথিবী চিরদিন গঠিত হতে থাকবে। যথার্থ মানুষ আর রক্ত-মাংসের শরীর-সীমার বন্দী জৈব মানুষ অভিন্ন নয়। জীবদেহের চিরন্তন মন্দিরে বসে দেশকালের হাতে গড়া জৈবতার পিঞ্জর ভাঙবার সাধনা সে মানুষের। এই আকাজকের পলিমাটিতেই স্ফুটিত হয়েছে বুঝি ‘কল্লোলে’র কালেরও ক্ষীণ দুর্বল তটরেখা। অন্নদাশঙ্কর তাঁর ব্যক্তিক সাধনা ও সিদ্ধির মূল্য দিয়ে সেই তটদিগন্তের এক অনতিপরিচিত আভাস রচনা করেছেন,—অনাগত কালের বাঙালি পাঠকের পক্ষে যা হয়ে উঠতে পারে সার্বিক সম্পদ। অন্তত শিল্পীর দৃঢ় বিশ্বাস তাই। যেদিন নিরক্ষর-বহুল বাংলা দেশের সকল পাঠক মনোমুগ্ধ ও মননশক্তির একটা বিশেষ পর্ঘায়ে উন্নীত হবে, সেদিনকার কথা ভেবে অমৃত-সন্ধানে অভ্যস্ত প্রয়াসী হয়ে আছেন শিল্পী অন্নদাশঙ্কর। অব্যবহিতের জন্য চিরন্তনকে তিনি বিসর্জন দিতে পারেন না।—তাই আত্মকের ধূলামাটির বেলাভূমিতে দাঁড়িয়ে শিল্পীর গল্প-কল্পনা এবং রচনায় রক্তমাংসের উষ্ণতা যদি অগভীর অপ্রচুর বলেও মনে হয়, তবু বিশ্বব্যাপী ধূলিলীন মানব-জীবন একদিন মনের এবং মননধর্মের শক্তিতে শিল্পীর সাধনার জগতে উদ্ভীর্ণ হবে, সেই পরম ভরসায় অন্নদাশঙ্করের অপরাপর সৃষ্টির মত তাঁর ছোটগল্পগুলিও যেন সীমার মাঝে অসীমের

এক অল্পবেল অরুণভিত আশ্বাদনীয়তা বহন করে কিরছে।—এখানেই যথার্থভাবে তাদের চিরকালীনতারও আশাঘিত প্রতিশ্রুতি।

এঁর গল্প-সংকলনগ্রন্থগুলির মধ্যে আছে—প্রকৃতির পরিহাস (১৯৩৪), ছ'কান কাটা (১৯৪৪), হাসন লখী (১৯৪৫), মন পবন (১৯৪৬), যৌবন জালা (১৯৫০), কামিনীকান্ধন (১৯৫৪), রূপের দায় (১৯৫৮), গল্প (গল্প-সংকলন—১৯৬০) ইত্যাদি।

বনফুল [বলাইচাঁদ মুখোপাধ্যায়]

বাংলা সাহিত্যপাঠকের চোখে বনফুল—বলাইচাঁদ মুখোপাধ্যায় (১৮৯২) যার ব্যক্তি-নাম—আজও এক বিশ্বয় আর অনপন্যেয় রহস্য। তাঁর সৃষ্টিতে বিশ্বয়ের দিকটি সার্থক ব্যাখ্যাত হয়েছে ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের বিচারদৃষ্টিতে :—“বনফুলের রচনার পারিকল্পনার মৌলিকতা, আধ্যাত্মবস্ত্ত-সমাবেশে বিচিত্র উদ্ভাবনীশক্তি, তীক্ষ্ণ মননশীলতা ও নানারূপ পরীক্ষা-নিরীক্ষায় মধ্য দিয়া মানব-চরিত্রের যাচাই পাঠকের বিশ্বয় উৎপাদন করে।”^{২২} সে বিশ্বয়ের ঘোর আজও কাটে নি—বস্ত্ত বনফুলের রচনার মুম্বতার উপকরণ যতটুকু, সে ঐ অনির্মোচনীয় বিশ্বয়-চমকে গড়া। কিন্তু তাঁর সৃষ্টিতে বিশ্বয়ের চেয়েও প্রগাঢ় যে রহস্যগ্রন্থি বারে বারে চেতনাকে আকর্ষণ করে, অথচ প্রায় কখনোই যার মূল স্পর্শ করা যায় না, তার উৎস রয়েছে শিল্পীর ব্যক্তি-সত্তার গভীরে নিহিত। সেই মূলভূমি থেকে সৃষ্টিধারার অহবর্তন না করলে পরিণামে রসসত্তোর মোহানায় পৌছানো দুঃসাধ্য। শিল্পী নিজে বলেন,—“একজন পাশ্চাত্য মনীষী কাব্যকে Interpretation of life বলিয়াছেন! কথাটা সম্পূর্ণ হইত Poet's interpretation of life বলিলে।”^{২৩} বনফুলের সকল সৃষ্টিই আসলে ‘Poet's’ interpretation of life—এমন কি বিশেষ অর্থে ব্যক্তি-কবিরই জীবন-ব্যাখ্যা। অতএব, ব্যক্তিকে না জানলে কবিকে, কাব্যকে,—তার সার্থক রসমূল্যের গটভূমিকে আবিষ্কার করা অসম্ভব। কাব্য অর্থে পূর্বোক্ত প্রসঙ্গে বনফুল নিজেই ব্যাপকভাবে সকল রকমের স্বজনী সাহিত্যকে বুঝেছেন,—আমরাও বনফুলের সকল স্বজনীল অভিব্যক্তিকেই কাব্য-প্রকাশ বলে সাধারণভাবে স্বীকার করে নিচ্ছি।

বস্ত্ত প্রমথ বিলীর মতই স্রষ্টা বনফুল বিচিত্রচারী! স্কুলের শিক্ষাকাল থেকেই তিনি প্রতিষ্ঠিতনামা লেখক, যদিও সে স্কুল শান্তিনিকেতনের কবিতীর্থ ব্রহ্মচর্যাশ্রম ছিল

* গল্প-সংকলনের তালিকা শিল্পী দাক্ষিণ্যে প্রাপ্ত। ২২। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—বঙ্গসাহিত্যে উপন্যাসের ধারা (৩য় সং)। ২৩। বলাইচাঁদ মুখোপাধ্যায়—‘কাব্যপ্রসঙ্গ’ [এবং]—‘শিক্ষার ভিত্তি’।

না। অস্ত্রাঙ্কের মধ্যে সেকালের সাহিত্যিক বাসনার স্বপ্ন-স্বর্গ ‘প্রবাসী’ পত্রিকাতেও এই ‘স্থলের ছেলের’ কবিতা প্রায় নিয়মিত প্রকাশিত হত। কালে কালে সেই কবিকীর্তি ক্রমশই বলিষ্ঠ শক্তিশালী হয়ে উঠেছে। বস্তুত সেই প্রগত ধারার অহুর্বর্তনেই একদিন দেখা দিয়েছিল বনফুলের ছোটগল্প,—আশ্চর্য ছোট ছোট আকারের অভিনব গল্প; ডঃ সুকুমার সেন যাকে ইংরেজি সাহিত্যের ‘five minutes’ short story’ এবং আমেরিকার ‘short short’-এর সঙ্গে তুলনা করেছেন।^{২৪} ছোট কবিতার মত বনফুলের ছোট-গল্পেরও প্রথম প্রকাশ ‘প্রবাসী’ পত্রিকায়,—১৩২৯ বাংলা সালের আশ্বিন সংখ্যায়—‘চোখ গেল’ নামে। লেখক তখন কলকাতা মেডিকেল কলেজের চিকিৎসাশাস্ত্রের ছাত্র।

বাংলা সাহিত্যে বনফুলের ছোট গল্পগুলি এক অপরূপ বিশ্বয়,—সে কেবল ঐ আশ্চর্য বাকসংক্ষিপ্তির কল্যাণেই নয়,—শৈলী এবং ভাবাহুসঙ্গে এমন এক অনির্বচনীয় রহস্যকরতা রয়েছে, যার অদৃশ্য প্রভাবে স্বল্পকথার সর্বাঙ্গ ধীরে বচনাতীতের এক মৌন স্পর্শ যেন নিরন্তর গুঞ্জন করে ফেরে। সে প্রসঙ্গ পরে, তারও আগে লক্ষ্য করতে হয় কথাসাহিত্যের ক্ষেত্রে বনফুল মৌনমুখরতার এক আশ্চর্য বৈপরীত্য-রহস্য রচনা করেছেন। তাঁর অনেক ছোট গল্পই যেমন শারীরিক পরিধিতে অতিশয় ছোট, তেমনি ‘জন্ম’, ‘ডানা’, ‘স্বাবর’ প্রভৃতি উপন্যাসের প্রত্যাশাতিরিক্ত বিস্তারও বাংলা সাহিত্যের অভ্যস্ত অভিজ্ঞতার পক্ষে চমকপ্রদ। গল্পে-উপন্যাসে তাঁর আঙ্গিক-চিন্তা নিম্নত-নূতন, অবিভ্রান্ত।

নাটকের জগতে তেমনি বিশ্বয় এনেছে ‘মধুসূদন’ ও ‘বিজ্ঞানাগর’,—বাংলা জীবনী-নাট্যের প্রকরণে এরা নূতন পথের নির্মাতা। ‘রূপান্তর’, ‘মন্ত্রমুখ’, ‘কঞ্চি’ প্রভৃতি নাটকের বিষয় এবং শরীরেও লক্ষ-যোগ্য বিশ্বয়-চমক রয়েছে। স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ ‘মন্ত্রমুখের’ মুখ পাঠক ছিলেন ‘শনিবারের চিঠি’তে ক্রমপ্রকাশমানতার কালে। ঐ সময়েই লেখককে এক পত্রে [নবমী, ১৩৩৫ সাল] কবি জানিয়েছিলেন,—“তোমার মন্ত্রমুখ পড়ছি। পরিহাসের পথে তোমার কলম ছোটো লাফ দিয়ে।” পরের পত্রেই [১১.০১.৩৮ খ্রিস্টাব্দ] আবার লিখেছেন, “তোমার মন্ত্রমুখ ঠিক লাইন ধরে চলেছে, derailed হবার আশঙ্কা নেই।”^{২৫}

২৪। দ্রষ্টব্য—ডঃ সুকুমার সেন—‘বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস’—চতুর্থ খণ্ড।

২৫। বনফুলকে লেখা কবির ছটি অপ্রকাশিত চিঠি থেকে মূলত সংগৃহীত। শিল্পী পত্র হু’থানি স্বাধীন ব্যবহারের অধিকার দিয়ে কৃতজ্ঞ করেছিলেন। পরবর্তীকালে তাঁর ‘রবীন্দ্রনাথ’ গ্রন্থে সকল রবীন্দ্র-পত্রই পূর্ণ মুদ্রিত হয়েছে।

কলকথা, বাংলা সাহিত্যে বনফুল বলাইচাঁদ টেকনিক-বিশারদ পরিহাস-শিল্পী রূপেই সমধিক স্মরণীয় হয়ে পড়েছেন। এই প্রসঙ্গে বনফুলের ব্যঙ্গকবিতার কথাও স্মরণ করা যেতে পারে। কেবল ব্যঙ্গগুণেই নয়, অঙ্গ-প্রকৃতিতেও তারা নূতন স্বাভূতার অন্তর্ভব-বহ। এইসব হুঁত্রেই এমন কি ছোটগল্পের আলোচনা কালেও পরিহাসসরসিক, আঙ্গিক-বিদগ্ধ হিশেবেই মাঝে মাঝে তাঁর শিল্প-মহিমা বিদ্যোষিত হয়ে থাকে। বস্তুত এখানেই সৃষ্টির বহিঃরূপ-চমৎকারিতার চটকে ঐন্দ্রজালিক বনফুল নিজের যথার্থ শিল্প-স্বভাবটুকুকে আবৃত করে রেখেছেন।—তাঁর স্বজনলোকে ঐটুকুই আজ পর্যন্ত অনপনীত রহস্যকরতার উৎস।

সে উৎস নিহিত রয়েছে স্রষ্টার ব্যক্তিত্বের গহনে, যার পরিচয় তাঁর রচনার মধ্যে হৃঃসন্ধের রহস্তে আচ্ছন্ন এবং অন্ত্র প্রায় অলভ্য। ছাত্রজীবন থেকে অভিন্নহৃদয়, এমন কি মেস-জীবনের অভিন্ন-কক্ষ বদ্ধ পরিমল গোস্বামী বনফুলের ব্যক্তিত্বে ‘একটা বৈপ্লবিক স্বাতন্ত্র্যের’ পরিচয় নির্দেশ করে লিখেছেন, “তাঁর নিজের সম্বন্ধে কে কি ভাবছে বা বলছে তা সে তার অসাধারণ ঔদাস্তে অগ্রাহ্য করে চলার এক অভূতপূর্ব দৃষ্টান্ত আমার সামনে মেলে ধরেছিল।” এই খাপছাড়া ঔদাসীন্তের উৎস সন্ধান করে পরিমল গোস্বামী আরো লিখেছেন,—“বলাই আত্মসচেতন ছিল না।”^{২৬} এই আত্মসচেতনতার অভাব কেবল দুটি প্রেরণা বশে সূচিত হতে পারে—এক, স্বভাব-লজ্জাতুর হৃবলের আত্মবিলয়ের প্রয়াস, আর এক দৃঢ় তীক্ষ্ণ আত্মপ্রত্যয়ের উৎস-সঙ্গাত। বনফুলের আত্মসংহরণ প্রগাঢ় শক্তিপ্রাচুর্য—তথা, নিজের অন্তঃশক্তি সম্পর্কে শিল্পীর অবিচল আত্মপ্রত্যয়েরই এক আশ্চর্য অভিব্যক্তি।

বস্তুত সৃষ্টির জগতে বনফুলের কর্মকুশলতা বেন বিশ্বশিল্প-ধর্মেরই অ-সচেতন অনুসারী। বারে বারে বলেছি, সকল যথার্থনামা সৃষ্টিই আসলে স্রষ্টার আত্মরচনা। এমন কি নিজ নিঃসঙ্গ অপূর্ণতার বেদনালোকে পূর্ণতার প্রত্যাশা তথা আত্ম-আবিস্কারের উৎকর্ষাবশেই বিশ্বের একতম বিধাতা নিজে বহু হয়ে তবেই প্রজা সৃষ্টি করেছিলেন।—অর্থাৎ, বিশ্বসৃষ্টি আসলে একমেবাদ্বিতীয় বিশ্বশিল্পীর বহুধা আত্মবিচ্ছুরণেরই সৌন্দর্য-ফলশ্রুতি। সেই নিরবধি সৃষ্টির মধ্যে স্রষ্টাকে তবু খুঁজে পওয়া যায় না কোথাও। সৃষ্টির সর্বাদে তাঁর আনন্দ-বাসনা শিশু-অঙ্গে মাতৃস্নেহের মত জড়িয়ে থেকে তার রস-সৌন্দর্যকে অবিরত করেছে। অথচ অবহিত মনে উপলব্ধি না করলে সেই অনন্ত আনন্দ-উৎসের মূলভূমি লক্ষ-গোচর হয় না। মনে হয়, সৃষ্টি বৃথি এক অফুরন্ত স্বতঃস্ফূর্ত ধারা, নিজ অসংবৃত বস্তুগুঞ্জের অনিবার্য আঘাত-সংঘাতে

বার তরল-সঙ্কলিতা চলতে থাকে অবিরাম। বনফুল সম্পর্কেও অতরূপ বিভ্রান্তি অসম্ভব নয়,—অন্তত ছোটগল্পের জগতে শিল্পীর স্বজন-সত্য এক অপরূপ কৌতুক-রহস্তে আবৃত হয়ে আছে অনেকটা। এই কারণেই। আর এই বিভ্রান্তি রচনার দারিদ্ৰ্য্য শ্রষ্টার নিজেরও কিছু কম নয়। বস্তুত সৃষ্টির নিভৃত পরম লগ্নে তাঁর মগ্নচেতন নিজ শক্তির অমোঘতা সম্পর্কে এমন দৃঢ়প্রত্যয় যে, সৃষ্টি-বিলম্ব হবার জন্য শ্রষ্টাকে কখনোই আত্ম-সচেতন হতে হয় না। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় সখেদে বলেছেন, “তাঁহার শক্তিমত্তার চিহ্ন সর্বত্র সুপরিষ্কৃত, কিন্তু শক্তির সহিত শক্তি-প্রয়োগে ঔদাসীন্ধ্য ও অবহেলার ভাবও মিশিয়া আছে।”^{২৭} এখানে শ্রষ্টার শক্তি-প্রয়োগ অর্থে শ্রষ্টার আত্ম-বিনিয়োগ, তথা self-exertion কিংবা exertion of the ego-র কথা মনে করা যেতে পারে। আর বস্তুত বনফুলের গল্প-উপস্থাপনায় শিল্পিব্যক্তির গোপনচািরিতা কোনো কোনো ক্ষেত্রে শিল্পীর আত্মিক অস্থগতি বলেও প্রতীভাত হয়। মোহিতলাল মজুমদারও বস্তু-কঠিন নিশ্চারণ প্রকৃতিবাদিতার মায়াজ্জ্বলি দেখতে পেয়েছিলেন বনফুলের কথাসাহিত্য-রচনায়।^{২৮}

কিন্তু আন্তরিক আকাঙ্ক্ষার বনফুলও একালের আরো বহু সার্থক শিল্পিসত্তীর্থের মতই অমৃতপিপাসু,—একান্ত আনন্দবাদী; সে স্বীকৃতি রয়েছে তাঁর নিতেরই উপলব্ধিতে—

“স্বপ্নের সন্ধানে যখন আমরা ভোলপাড় করিয়া বেড়াই, জ্ঞানবিজ্ঞান গুরুবদ্ধ অর্থসম্পদ কেহই যখন আমাদের স্বপ্নের সন্ধান দিতে পারে না, তখন কবির কাছেই আমরা কেবল স্বপ্নের সন্ধান পাই।”

কারণ “চতুর্দিকে যখন হতাশা, চতুর্দিকে যখন অন্ধকার, তখন একমাত্র কবিই বলিতে পারেন—অন্ধকার সত্য নয়, অন্ধকারের পরগারে আমি জ্যোতির্ময় পুরুষকে প্রত্যক্ষ করিয়াছি।”^{২৯}

অন্তত ছোটগল্পের স্বজনলোকে বনফুল একান্তভাবে এই জ্যোতিষীর্থেরই অভিসারী :—তাঁর লেখা প্রথম গল্পেও সেই সত্যের সুনিশ্চিত স্বাক্ষর রয়েছে :—

“সাধারণের চোখে হয়ত সে অস্পষ্ট ছিল না। আমিও তাকে যে খুব সুন্দরী মনে করিতাম তাহা নহে—কিন্তু তাহাকে ভালবাসিতাম। তাহার চোখ ছুটিতে যে কি ছিল তাহা জানি না। তেমন প্রথম স্বপ্নের চোখ জীবনে কখনও দেখি নাই। ছুটু বলিয়াও তাহার অখ্যাতি ছিল।

২৭। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—‘বঙ্গসাহিত্যে উপজ্ঞানের ধারা’—পৃঃ সং।

২৮। জগদ্ব্য—মোহিতলাল মজুমদার—‘সাহিত্য বিজ্ঞান’।

২৯। বলাইচাঁদ মুখোপাধ্যায়—‘কাব্য-গ্রন্থ’ : ‘শিকার ভিত্তি’।

সেই কুরুপা এবং চঞ্চলা মিনি আমার চিত্ত-হরণ করিয়াছিল। তাহার চোখ দেখিয়া আমি মুগ্ধ হইয়াছিলাম। মনে আছে তাহাকে একদিন নিম্নতে আদর করিয়া বলিয়াছিলাম—ইচ্ছে করে তোমার চোখদুটো কেড়ে রাখি।

‘কেন’ ?

‘ওই দুটোই ত আমাকে পাগল করেছে। আমি সবচেয়ে ওই দুটোকেই ভালবাসি’।

এত ভালবাসিতাম—কিন্তু তবু তাহাকে পাই নাই। অজ্ঞাত অপরিচিত আর একজন আসিয়া বাজনা বাজাইয়া সমারোহ করিয়া তাহাকে লইয়া চলিয়া গেল।

প্রাণে বড় বাজিল।

কিন্তু সে বেদনা হয়ত মুছিয়া যাইত যদি সঙ্গে সঙ্গে আর একটা মর্যাদাসিক ঘটনা না ঘটিত।

মিনি যখন বাপের বাড়ি আসিল, দেখি, তাহার দুটি চক্ষুই অন্ধ। কারণ শোনা গেল যে চোখে গোলাপ জল দিতে গিয়া সে ভুলক্রমে আর একটা ঔষধ দিয়া ফেলিয়াছে।

আমার সঙ্গে আড়ালে একদিন দেখা হইয়াছিল। বলিলাম—‘অসাবধানতার জন্তে অমন দুটি চোখ গেল’।

সে উত্তর দিল—‘কেন যে গেল তা যদি না বুঝতে পেরে থাক তাহলে না জানাই ভাল’ !”

জীবনকে নিয়ে এ কি ভীষণ-মধুরের লীলা-খেলা ! বেদনা না তৃপ্তি,—শুভতা না প্রাপ্তি,—যন্ত্রণা না অমৃত,—কি পরিচয়ে অমৃতত্ব করা চলে এই গল্প-পরিণামকে ? এই মৌলিক জিজ্ঞাসার সূত্রে বনফুলের গল্পশ্রবণ নিয়ে জীবন-বহুস্তর তীরে এসে পৌঁছাতে হয়। দেশকালের ধারায় নিরবচ্ছিন্ন অনন্ত জীবন-স্রোত যেন মহিত-প্রাণ সাগরকন্ডা উর্বরী মতই ;—এক হাতে তার সুখাভাণ্ড, অপর হাতে বিষমাজ আমূল উন্মোচিত। ওই দুই বাহুতলে সেই বিবাস্তবের রাসায়নিক সংমিশ্রণে ক্ষণে ক্ষণে উদ্ভাসিত হয়ে উঠছে তার সৌন্দর্যলোক ! জীবনের এই প্রথম গল্পেই অমৃত-যন্ত্রণার্ত জীবনমূর্তির যেন আবরণ মোচন করলেন বনফুল।

পরিহাস-রসিক, মিতবাক গল্প-শিল্পী যে পরিচয় আমাদের সুপরিজ্ঞাত, তাতে বনফুলের রচনা সম্পর্কে এই তাবাহুত্ব অতিশয়িতা-মোখে অভিব্যক্ত হওয়ার সম্ভাবনা আছে। কিন্তু ঔর নিম্নতরী শিল্পি-ব্যক্তিত্বের পক্ষে এই বিধিাস নে অমূলক

নয়,—তার সাক্ষী তাঁর নিজেরই রচনা। ‘পাশাপাশি’ নামে একটি কবিতা আছে বনফুলের :—

“ডাক ঘরে গিয়ে দেখি আমার নামেতে
আসিয়াছে ছুটি চিঠি দুখানি ধামেতে ।
একখানি লিখেছেন বন্ধু একজন,
কত্নার বিবাহে মোরে করি নিমন্ত্রণ ।
দ্বিতীয় সে চিঠিখানি, স্বজন আমার
লিখেছেন, ঘরে তার আজি হাহাকার ;
জামাইটি মারা গেছে দুদিনের অরে,
বিধবা হয়েছে মেয়ে পনের বছরে ।
মনে হল, এই ছুটি ছোট ছোট লিপি,
হাসিছে আমার পানে মুখ টিপি টিপি ।
পরম আত্মীয় দোহে-বসি পাশাপাশি—
গলাগলি করি আছে অশ্রু আর হাসি ।”

বার পংক্তিতে সম্পূর্ণ কবিতাটির প্রথম আট পংক্তি শিল্পীর নিজের হাতের গতে লিখিয়ে নিতে পারলে বনফুলের গল্প-সংখ্যা বাড়তে পারত আরো একটি। শেষ চার ছত্রই আসলে কবিতা,—অর্থাৎ, বনফুলের নিজ ভাষায় “Poet’s interpretation of life”। ছোটগল্পের শরীরে সেই জীবন-ব্যাপ্য নিয়ে শিল্পী আত্মসংহরণ করে এমন এক নিভৃত দুর্লভ গোপনতায় অবস্থান করছেন, যেখান থেকে স্পষ্টত তাঁকে খুঁজে বার করা প্রায় অসম্ভব। স্বভাবতই স্বল্প-কথার সীমায় সম্পূর্ণ গল্পের কথা-বস্তু যেখানে নিঃশেষিত, সেখানেও এক চকিত অতৃপ্তি-ভরে মনে হয় গল্প বুঝি ‘শেষ হয়ে হইল না শেষ।’ শিল্পীর আত্মসংহরণের কলাকৌশলে তাই এক বিশেষ আদিক স্পর্শফুট হয়ে উঠেছে। এই অর্থেই, পূর্বে বলেছি, শৈলী এবং ভাবাহুধকে বনফুলের অত্যন্ত ছোট পরিসরের গল্পেও স্বল্পকথায় সর্বাক বিরে যেন বচনাভীতের এক মৌনস্পর্শ অবিরাম গুঞ্জন করে ফেরে। ‘চোখ গেল’ গল্পান্তরে সেই নির্বাক ব্যক্তনাকে যদি ভাষা দেওয়া কখনো সম্ভব হতো, তাহলে সেই একমাত্র ভাষা আর কিছুই নয়,—জীবনের পরমাহু-ভবের বৃত্তে যেন “গলাগলি করি আছে অশ্রু আর হাসি।”

আসলে জীবনে বা অনিবার্যরূপে উপস্থিত, তারই কেবল আবরণ উন্মোচন করেছেন বনফুল। যেমন ‘পাশাপাশি’ কবিতায়, তেমনি ‘চোখ গেল’ গল্পে জীবন-দেখার কাহিনী এর চেয়ে সত্য ভাষায়, এর চেয়ে বর্ধার-বর্ণনে প্রকাশ করা অসম্ভব হত।

মাঝে মাঝে তাই মনে হয়, এ-যেন চোখে-দেখা জীবনের নৈব্যক্তিক ফটোগ্রাফী। কিন্তু এপর্যন্ত আলোচনা থেকে প্রতিভাত হওয়া উচিত, বনফুল যে জীবনের অবিরাম সন্ধিস্থ, সে স্মরণ নয় চিন্তা,—সে জীবন কেবল বস্তুসর্বস্ব নয়, শিল্পীর উপলব্ধি অহুসারেই ‘জ্যোতির্ময়’-স্বভাব!—জ্যোতির্ময় অস্তিত্বের ফটোগ্রাফ যদি ধরতে হয়, তা হলেও জ্যোতির্কুণ্ডাসী ক্যামেরার প্রয়োজন,—বনফুলের সৃষ্টিতে সেই ক্যামেরা তাঁর সৃজনশীল আত্মা। এখানেই বনফুলের সৃষ্টিতে অহুতবনীর হয়ে ওঠে ‘কল্মোল’-বাসনার তট-দিগন্ত,—আবার সেই অভিন্নস্বত্রেই এসে পড়ে শিল্পীর প্রকৃতিতে বৈজ্ঞানিক প্রবণতার মৌলিক প্রসঙ্গও।

বৃত্তিস্থত্রে বলাইচাঁদ চিকিৎসক। কিন্তু বৈজ্ঞানিক অধীক্ষা তাঁর স্বজাগত; রোগীর সঙ্গে যুদ্ধ তিনি প্রায় করেন না,—রোগ-জীবাণুর অস্তিত্ব, প্রকৃতি, এবং বিচিত্র বিচরণশীলতা সম্পর্কেই তাঁর পরীক্ষা-নিরীক্ষায় কৌতুহল প্রায় অদম্য। অণুবীক্ষণ যন্ত্রের তলার চারদিকে বহমান অদৃশ জীবন-লোকের এক অন্তর্লীন নিভুল পরিচয় প্রতিদিন আহরণ করেন চিকিৎসক বলাইচাঁদ; আর শিল্পী বনফুল অচেনা অদেখা অব্যবহিত জীবনের অজস্র রূপ-চিত্রকে আহরণ করে আনেন আপন জ্যোতির্ভিক্ষু আত্মার অণুবীক্ষণ-যন্ত্র-তলে তাকে অনাবৃত করবেন বলে বিস্তৃত বিযুক্ত পাঠকের মানস দৃষ্টির সামনে। আত্মাকে যন্ত্রে পরিণত করেন নি বনফুল,—যদিও সেই আশঙ্কাই করেছিলেন মোহিতলাল।—বয়ঃ দ্রুত দৃঢ়তার যন্ত্রের যথাপরিমিতি ও বাধাবাধ্যকে আকিক নিভুলতার সঙ্গে সমাহরণ করেছেন আত্মার গভীরে। এই অর্থেই বলেছিলাম বনফুলের রচনার শিল্পীর আত্মসংহরণ আসলে অমিত শক্তিপ্রাচুর্যেরই পরিণাম।

আরো একটি গল্পের উদ্ধার করা যেতে পারে,—নাম ‘অজান্তে’,—শিল্পীর হাতের চতুর্থ প্রকাশিত গল্প।^{৩৩}

“সেদিন অকসিে মাইনে পেরেছি।

বাড়ী কেবলবার পথে ভাবলাম ‘ওর’ জন্ত একটা ‘বডিস’ কিনে নিয়ে যাই।
বেচারী অনেকদিন থেকেই বলছে।

এ-দোকান সে-দোকান খুঁজে জামা কিনতে প্রায় সন্ধ্যা হয়ে গেল। জামাটি কিনে
বেরিয়েছি—বুড়িও আরম্ভ হল। কি করি—দাঁড়াতে হল। বুড়িটা একটু ধরতে—
জামাটি বগলে করে’—ছাতাটি মাথায় দিয়ে যাচ্ছি। বড় রাস্তাটুকু বেশ এলাম—
তারপরই গলি-তাও অন্ধকার।

গলিতে ঢুকে অন্যমনস্ক হয়ে ভাবতে ভাবতে যাচ্ছি—অনেকদিন পরে আজ নতুন জামা গেয়ে তার মনে কি আনন্দই না হবে! আজ আমি—

এমন সময় হঠাৎ একটা লোক ঝাড়ে এসে পড়ল। সেও পড়ে গেল, আমিও পড়ে গেলাম—জামাটা কান্নার মাখামাখি হয়ে গেল।

আমি উঠে দেখি—লোকটা তখনও উঠেনি—উঠবার উপক্রম করছে। স্বাগে আমার সর্বাঙ্গ জলে গেল—মারলাম এক লাথি।

‘রাত্তা দেখে চলতে পারনা শুয়ার’।

মারের চোটে সে আবার পড়ে গেল—কিন্তু কোন জবাব করলে না। তাতে আমার আরও রাগ হল—আরও মারতে লাগলাম।

গোলমাল শুনে পাশের বাড়ীর এক দুয়ার খুলে গেল। ষষ্ঠন হাতে এক ভদ্রলোক বেরিয়ে জিজ্ঞাসা করলেন—‘ব্যাপার কি মশাই?’

‘দেখুন দিকি মশাই—রাষ্ট্রলটা আমার এত টাকার জামাটা মাটি করে দিলে। কান্নার মাখামাখি হয়ে গেছে একেবারে। পথ চলতে জানেনা—ঝাড়ে এসে পড়ল—’

‘কে—ও? ওঃ—খাচ্ মশাই’ মাপ করুন ওকে, আর মারবেন না! ও বেচারী অন্ধ বোবা ভিখারী—এই গলিতে থাকে—’

তার দিকে চেয়ে দেখি—মারের চোটে সে বেচারী কাঁপছে—গামছা কান্না। আর আমার দিকে কাতর মুখে অন্ধদৃষ্টি তুলে হাত ছুটি জোড় করে আছে।”

এই একই গল্পের সমন্বয়ে তারাকররের বিখ্যাত গল্প-রচনা ‘বোবা কান্না’ আবার স্মরণীয় হতে পারে। সেই স্মরণীয় গল্পে এগিক্ আড়ম্বর,—উচ্ছ্বাস, উদ্দীপনা ও সর্বব্যাপী প্রগাঢ় জীবনমহনে আন্দোলিত মহাকাব্যিক পরিণতির পাশে বনফুলের এই অকিঞ্চিৎকর-আকৃতি, অনাড়ম্বর, স্বভাব বর্ণনায় প্রোঞ্জল গল্পটির তুলনা করলে মনে হয়,—যে ছুর্দমনীয় মহামারী হঠাৎ একদিন আবির্ভূত হয়ে অনেক আলোড়ন-কম্পন, ঝড়বাগটার শেষে প্রাণান্ত করে চলে গেল, তার উৎসমূলটুকু যেন খুঁজে পাওয়া যায় অসুখীকণ যন্ত্রের তলায় কীংকায় জীবাণুর মধ্যে; সে দেখা সংক্ষিপ্ত কিন্তু সম্পূর্ণ,—প্রত্যক্ষ-দর্শনের বৈশিষ্ট্যের ব্যস্তিক নির্ভুলতার সমুজ্জল।

এই অর্থের বনফুল বৈজ্ঞানিক প্রবণতাবিশিষ্ট শিল্পী। বিজ্ঞানীর জীবন-প্রেরণা ‘সৃষ্টি-রসের উল্লাস’-এ নয়,—সত্য আবিষ্কারের আকাঙ্ক্ষায়। সৃষ্টির মধ্যে কিছুই নিঃশেষে লুপ্ত হয়ে যায় না;—একরূপে থাকে হারাই, রূপান্তরের রহস্তে সে আবৃত হয়ে থাকে। সত্যের সেই বিচিত্র-সংবৃত পরিচয়কে যথাস্থানে যথাযথ রূপ-স্বভাবে আবিষ্কার করতে পারার কৌতুহলই বনফুলের সকল প্রয়াসের মুখ্য উৎস। সমুচিত আধারের পরিধিতে

অবিকৃত অবিস্তারিত সত্যরূপকে প্রত্যক্ষ করার জন্য এক নিভুল মাধ্যমকে খুঁজে পাওয়া অপরিহার্য। বৈজ্ঞানিক তারই অমূল্যদানে বিচিত্র পরীক্ষা-নিরীক্ষা করেন, প্রয়োগ করেন তাঁর নবনবায়মান উদ্ভাবনীশক্তি। সৃষ্টির জগতে,—অন্তত ছোট-গল্প সৃষ্টির জগতে বনফুল তাই করেছেন। উপকরণ সেই একই,—অর্থাৎ শিল্পীর আত্মোপলব্ধি, জীবন-উপলব্ধিও যাকে বলা যেতে পারে; নিজে তিনি যাকে বলেছেন, “Poet’s interpretation of life”. কিন্তু প্রত্যেক পৃথক বিচিত্র অভিজ্ঞতা যাঁতে তার যথামূল্যের ভাব-ভাষণপথে এবং যথারূপে প্রতিকলিত হতে পারে,—শিল্পীর ব্যক্তিক প্রতিফলনের দ্বারা বিদূষিতও কক্ষচ্যুত (deflected) না হয়,—সেই উৎকর্ষীয় তীক্ষ্ণ অতীন্দ্র মননশক্তির প্রয়োগ-নৈপুণ্যে তাঁর চেতনাময় ক্যামেরার ল্যাম্পটিকে বায়ে বায়েই আকিক নিভুলতার সঙ্গে যথাস্থিত করতে পেরেছেন। কেবল এই কারণেই বাংলা ছোটগল্পে বনফুলের যে বাক-সংক্ষিপ্তি মাঝে মাঝে এমন কি অতৃপ্তিকররূপে হ্রস্ব বলেও প্রতিভাত হয়, সেখানেও শিল্পীর অমৃতপিপাসু জীবনবাচ্য কোথাও গোপনতায় অস্পষ্ট, অথবা প্রগলভতায় আচ্ছন্ন হয়ে পড়তে পারে নি। বনফুলের ছোট গল্পগুলিতে তাই বৈজ্ঞানিকের হাতের বিদ্যুতিহীন যথাপরিমিতি ও যথাব্যাখ্যা প্রায় সর্বব্যাপ্ত হয়ে আছে,—কি ভাব-শরীরে,—কি আদিক-পরিচ্ছদে।

রবীন্দ্রনাথও বনফুলকে “বিজ্ঞানী মেজাজের সাহিত্যিক” বলেছিলেন,—অবশ্য সে পৃথক প্রসঙ্গে। তার আগে এখানেই স্মরণ করে রাখা যেতে পারে যে,—রবীন্দ্রনাথের কাছে ছোটগল্পের প্রট পাবার দাক্ষিণ্য যারা লাভ করেছিলেন, বনফুল তাঁদের অন্যতম। অবশ্য সেই প্রট ব্যবহার করে কোনো পৃথক ছোটগল্প তিনি লেখেন নি। ‘নির্বোধ’ উপন্যাসে জমিদার মথুরনাথ-পুত্র অমরনাথ ও তার প্রেম-বিবাহিতা লয়েটো গড়া পত্নী বিহুর দাম্পত্যজীবন উপাখ্যানে সেই প্রটটি ব্যবহৃত হয়েছিল।^{৩১} রবীন্দ্র-কল্পনার পক্ষে এই প্রটের অপ্রত্যাশিত উপকরণ থেকে বনফুলের শক্তি-বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে কবি-ভাবনার এক সার্থক সংকেত লাভ করা অসম্ভব নয়।

যাইহোক, আবার শিল্পীর ছোটগল্প প্রসঙ্গে আসা যেতে পারে। বনফুলের প্রথম গল্পের সংকলন প্রকাশিত হয় ‘বনফুলের গল্প’ নামে—প্রকাশকাল ১৯৩৬ খ্রীষ্টাব্দ। ওপরে উদ্ধার করা গল্পকয়টিও ঐ সংকলনেই স্থান পেয়েছে। ‘বনফুলের আরো গল্প’ তাঁর দ্বিতীয় গল্প-সংকলন,—প্রকাশকাল ১৯৩৮ ইংরেজি সাল। এতাবৎ আলোচিত মন্সন-ঋতাব বনফুলের সকল সৃষ্টি সম্পর্কেই সাধারণভাবে প্রযোজ্য বলেও ‘বনফুলের

৩১। এই তথ্যটিও মূলত বর্তমান লেখকের প্রতি বনফুল-এর দাক্ষিণ্যের দান। পরে ‘রবীন্দ্রস্মৃতি গ্রন্থে বৃত্ত।

‘আরো গল্প’তে বিশেষভাবে পরিহাসস্বরের প্রাথমিক গল্পগুলি সংগৃহীত। ঐ গ্রন্থের প্রথম সংস্করণ উপহার পেয়ে রবীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন,—

“বর্তমান যুগ সাহিত্যের উপরে বিজ্ঞানের মস্ত পড়ে দিয়েছে। অর্থাৎ মনোরঞ্জন করানোর দায় থেকে মুক্তি পেয়েছে, তার কাজ হচ্ছে মনোযোগ করানো। আগাছা পরগাছা বনস্পতি সব কিছুতেই যে দৃষ্টি সে টানে সে কৌতূহলের দৃষ্টি। পদে পদে সে বলিয়ে নিচ্ছে, তাইতো এতো আমি দেখিনি কিংবা ঠিকটি দেখলুম। আগেকার সাহিত্য চোখ-ভোলানো সামগ্রী নিয়ে। আমাদের প্রত্যেক দৃষ্টির সীমানা বাড়িয়ে দিচ্ছে উপেক্ষিত অনতিগোচরের দিকে, তাতেও রস আছে, সে হচ্ছে কৌতূহলের রস। সাজপারানো কনে দেখানোর মতো করে প্রকৃতিকে দেখাতে গেলে ঐ রসটি থেকে বঞ্চিত করা হয়; ঠিকটি দেখা গেল বলে হাততালি দিয়ে ওঠার উৎসাহ চলে যায়। জগতের আনাচে-কানাচে আড়ালে-আবডালে ধূলিধূসর হয়ে আছে যারা, তুচ্ছতার মূল্যেই তাদের মূল্যবান করে দেখার কাজে কোমর বেঁধে বেরিয়েছে তোমাদের মত বিজ্ঞানী মেজাজের সাহিত্যিক। তোমাদের সন্ধান জগতের অভ্যন্তর মহলে—তোমাদের ভয় পাচ্ছে তার অকিঞ্চিৎকরত্বের বিশিষ্টতাকে ভদ্র চাদর পরিয়ে অস্পষ্ট করে ফেলা।”^{৩২}

রবীন্দ্রনাথের বক্তব্যের সার-সংক্ষেপ সংকলন করলে বনফুলের গল্পে অভিনবতার তিনটি মুখ্য উপকরণ চোখে পড়ে—(১) তাঁর স্বচর্চায় বিষয়বস্তুর সঙ্কর-ভাঙার ‘চোখ এড়ানো সামগ্রী নিয়ে’ গড়া—দৈনন্দিন জীবনের আনাচে-কানাচে ধূলি-মালিন্তের তুচ্ছতার তারা আবৃত। (২) শিল্পীর গঠন-শৈলীতে আত্মসংবরণের বিজ্ঞানিজ্ঞানোচিত সন্তর্পণ প্রয়াস,—পাছে বস্তুর ‘অকিঞ্চিৎকরত্বের’ বৈশিষ্ট্য প্রস্তার ব্যক্তিগত মানসিকতার ভদ্র চাদরে আবৃত হয়ে পড়ে। (৩) রবীন্দ্রনাথের বক্তব্য, —বনফুলের বিজ্ঞানী মেজাজে গড়া গল্প চোখ ভোলায় না,—কৌতূহলের কৌতুক-রসে ‘হাততালির উৎসাহ’কে উৎসারিত করে তোলে।

প্রথম দুটি কবি-সিদ্ধান্ত বনফুলের গল্প-সাহিত্য প্রসঙ্গে সাধারণভাবে প্রয়োগ-যোগ্য,—বস্তুত এ পর্যন্ত আলোচনায় সেই তথ্য প্রতিপাদনই চেষ্টা করেছি। উদ্ধৃত দুটি গল্পের গভীরে অমৃত-বহুধার অহুভব অমের। তারলেও কেবল তার-শব্দের ‘বোবাকামা’র সঙ্গে ‘অজান্তে’ গল্পের তুলনা করলেই সংশয় থাকবে না, বনফুলের গল্প কেবল বৈজ্ঞানিক প্রয়োগসিদ্ধির ওপরে কত অকিঞ্চিৎকর চোখ-এড়ানো বেদনাকে একেবারে চোখের ওপরে উত্তত, অনিবার্য করে তুলেছে। কবি-কথিত তৃতীয় বৈশিষ্ট্য বিশেষ করে বনফুলের পরিহাসস্বরের গল্প প্রসঙ্গে,—“বনফুলের

আরো গল্প' ঘে-রসে মুখ্যত রসাদিত :—কৌতুক, কৌতুহল, হাততাজির উৎসাহে উদ্দাম নয়,—পূর্ণগর্ভ, কিংবা ভার-সুমিত। অর্থাৎ, এসব গল্প পড়েও ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপের তীব্র বক্তব্য অথবা humour-এর আবেশে উল্লসিত, অটুতাস হয়ে পড়া সম্ভব নয়। হাসির উৎসমূলেও বিজ্ঞানিজনোচিত জীবনবোধের গাঢ়তা, এবং কৌতুহলাধিত পরীক্ষা-নিরীক্ষা বিচিত্র জটিলতা-মুক্ত সত্য আবিষ্কারের প্রয়াসে যেন নিত্য অধীকু। বক্তব্যের প্রোঞ্জলতা বিধানের জন্য 'বনফুলের আরো গল্প' থেকে কবি-পঠিত একটি গল্প উদ্ধার করা যেতে পারে এবার,—নাম 'উৎসবের ইতিহাস'। বনফুলের গল্প-পরিধির তুলনায় এসব গল্প মধ্যমাকৃতি ;—

“সমারোহ পড়িয়াছে।

—সাতগুল মশাইকে আরো চারটি পোলাও দাও।

আন্—আন্—ওরে এদিকে লুচি নিয়ে আর—লুচি—লুচি। মাংস আপনাকে দেব আর একটু ?

—না—না—সে কি কথা ! দাও খানিকটা মাংস—

ছ্যাচ্ড়া—ছ্যাচ্ড়া।

—এ হে হে জলের গেলাসটা পা লেগে পড়ে গেল বে ! তোমরা দেখেও চলতে পারনা ? উটের মত চলছ সব।

—এই রসগোল্লা এদিকে এস মুখুন্ডে মশাইকে গোটা আঠেক দাও—খাইয়ে লোক উনি—

তুমি যাও ত হে—কয়েক পিস্ ডাল দেখে মাছ বেছে নিয়ে এসত—মিস্তির মশাইকে দাও—

—দেখো হে, আখতার মিঞা আলাদা বসেছেন বলে যেন কিছু বাদ না পড়ে ! নরেন তুমি ওর কাছেই থাক—

—সিঙ্গি মশায়কে খানিকটা ছ্যাচ্ড়া দিয়ে যাও—চাটুনিও। নানা আকৃতির জন তিরিশেক লোক আহায়ে প্রবৃত্ত।

জন পাঁচ-ছয় ছোকরা পরিবেশন করিতেছে।

অচক্ষে দেখিলে তবে বিশ্বাস হইবে।

না দেখিলে মনে হইবে শতখানেক লোক ভিতরে দাঙ্গা করিতেছে।

ঠিক ইহার পূর্ববর্তী অধ্যায়টি করুণ রসাত্মক।

কিন্তু সত্য।

প্রবীণ মল্লিক মহাশয় 'খাইয়ে' মুখুন্ডে মহাশয়ের নিকট টাকা ধার করিতেছেন।

অসহায় মল্লিকের ইহা ছাড়া অন্য উপায় নাই। মানসম্মত বজার রাখিতে হইবে ত।

দেখা গেল মুখুন্ডে বাস্তবিকই সম্ভব লোক।

চাহিবা মাত্র টাকাটা খনাৎ করিয়া দিয়া ফেলিলেন।

বলিলেন—“ফিটি একটা করতে হবে বই কি? ফিটি না করলে চলে! একশ টাকা—যদি কিছু পারলেটেই দাও—কদিন বাবে শুধতে! অমন তৈরী ছেলে তোমার। বড় ভাল ছোকরা নরেন—বড় ভাল—ভাগ্যবান লোক তুমি, ঠিক উন্নতি করবে ও—দেখো—”

মুখুন্ডের অর্থে উৎসবের আয়োজন হইল।

পোলাওটা সামান্ত একটু খরিয়া গিয়াছিল।

কিন্তু তাহাতে বিশেষ রস-ভঙ্গ হয় নাই।

সকলেই পরিতৃপ্তি সহকারে খাইয়াছে।

ইহার পূর্ববর্তী ঘটনা-পরম্পরা একটু জটিল।

সংক্ষিপ্ত তালিকাবদ্ধ আকৃতি নিম্নলিখিত রূপ।

(১) অনন্তোপায় নরেন মল্লিক (প্রবীণ মল্লিকের পুত্র) দ্বিধাদিক্ জ্ঞান শূন্য হইয়া সাগ্রহে বিত্ত সান্ত্বালকে তৈলাক্ত করিতেছে।

(২) তৈল নিষিক্ত বিত্ত সান্ত্বাল দিশাহারা হইয়া একখানি পত্র লিখিলেন।

(৩) খবরটি গোপন রহিল না।

(৪) ফলে বিত্ত সান্ত্বালের প্রতিদ্বন্দ্বী ও সমশক্তিশালী বিত্তচরণ চক্রবর্তীও সক্রোধে লেখনী আশ্রয় করিলেন এবং একখানি পত্র লিখিলেন।

(৫) উভয়পত্রই আশ্চর্য আলির হস্তগত হইল এবং সমস্তাকুল চিন্তে তিনি দীর্ঘনিশ্বাস ত্যাগ করিলেন।

(৬) বিত্ত সান্ত্বালকে স্ফটিকরূপে তৈলাক্ত করিবার পর নরেন মল্লিক আবিষ্কার করিল যে, তাহার তৈল-নিশেক-শক্তি মোটেই নিঃশেষিত হয় নাই। এখনও সে বহুলোককে তৈল-সুখ দিতে পারে। স্তব্রাং কালক্ষেপ করা অন্তর্চিত।

সে গিয়া ‘খাইয়ে’ মুখুন্ডে মহাশয়কে সন্নিবেশ প্রদান করিল, “এইবার কাহাকে তৈলাক্ত করি বলুন ত। আশ্চর্য আলিকে গিয়া খরিব কি?”

ঈষদাস্ত সহকারে মুখুন্ডে বলিলেন, “সুবিধা হইবে না। আশ্চর্য আলি নিরামিষ তৈল পছন্দ করেন না। তুমি বরং সিঙ্গার কাহে দাও। পশাণ সিকী খাঁটি লোক। যদি রাজি করতে পার—নির্ধাৎ লেগে যাবে।”

(৭) অবিলম্বে তৈল ও তুলি লইয়া নরেন মল্লিক পরাণ সিংহের দ্বারস্থ হইল এবং তাহাকে যৎপরোনাস্তি তৈলাক্ত করিল।

(৮) তৈলাক্ত সিংহ মহাশয় নরেনকে আশ্বাস দিলেন এবং সঙ্গে লইয়া পাছ মিথের নিকট গেলেন।

(৯) বাগি-ঘুঘু-সন্মিলন। পাছ মিথির ঘুঘু। বোঝা গেল তিনি কেবলমাত্র তৈল-নিষেক নরম হইবার পাত্র নহেন। তিনি নরেন মল্লিকের আপাদ-মস্তক ভাল করিয়া নিরীক্ষণ করিলেন এবং তাঁহার উর্বর মস্তিষ্কে অকস্মাৎ একটি নিরীহ মতলব আত্মপ্রকাশ করিল। তিনি সিংহ মহাশয়কে অন্তরালে ডাকিয়া লইয়া গেলেন এবং তাঁহার কর্ণকুহরে কিস্ কিস্ করিয়া কি সব বলিতে লাগিলেন। বাগি-ঘুঘু-সংবাদ নরেনের অগোচর রহিয়া গেল।

(১০) প্রকাত্রে পাছ মিথ্র নরেনকে কেবল বলিলেন, “শুধু হাতে হবেনা হে। একটা ভাল গোছের ডালি চাই—বুঝলে? ডালিটি নিয়ে কাল বিকেলে এসো—ছ বোতল ছইকিও এনো—”

(১১) বাগি সিংহ-মহাশয় ঘুঘু মিথ্রের নিকট গোপনে যাহা শ্রবণ করিয়াছিলেন তাহা প্রবীণ মল্লিক মহাশয়ের অর্থাৎ নরেনের পিতার কর্ণগোচর করিলেন।

প্রবীণ মল্লিককে অনিচ্ছা সত্ত্বেও রাজি হইতে হইল।

(১২) পরদিন ঘুঘু-সমভিব্যাহারে স-ডালি নরেন এক সাহেবকে সেলাম করিবার সুযোগ পাইল।

(১৩) ইহার কলে সাহেব যাহা করিলেন তাহা প্রকৃতই গুণিজন-স্বলভ। তিনি নরেনকে ধন্তবাদ দিলেন এবং ‘কোন’ করিলেন।

(১৪) সমস্তাচ্ছন্ন আধৃতার আলি বসিয়া দীর্ঘনিশ্বাস মৌচন করিতেছিলেন— এমন সময়—ট্রিং—ট্রিং—ট্রিং—কোন বাড়িয়া উঠিল।

(১৫) আধৃতার আলি অন্ধকারে প্রবতারা সন্দর্শন করিলেন। তাঁহার সমস্তা বিদূষিত হইল।

(১৬) নরেন নির্বিঘ্নে কেজা মারিয়া গিল।

যে ঘটনাটি এখনও ঘটে নাই কিন্তু হাছ! অদূর ভবিষ্যতে নিশ্চয়ই ঘটবে তাহার উল্লেখ না করিলে কাহিনী অসম্পূর্ণ থাকে।

তাহা এই—নরেন মল্লিককে ঘুঘু মিথ্রের বয়স। কুৎসিত কস্তাটির পাণিপীড়ন করিতে হইবে।

প্রবীণ মল্লিক মহাশয় প্রতিক্রিয়া দিয়াছেন।

এই প্রতিক্রিয়া দিয়াছেন বলিয়াই ঘুঘু মিত্তিরের মধ্যস্থতায় নরেন সাহেবকে সেলাম করিবার সুযোগ পাইয়াছে এবং সেলাম করিবার সুযোগ পাইয়াছে বলিয়াই নিরোগ-কর্তা আশুতার আলির জটিল সমস্যার সমাধান হইয়াছে—অর্থাৎ, নরেনের এতদিনের শ্রম সার্থক হইয়াছে।

সংক্ষেপে, সে চাকুরি পাইয়াছে।

হউক কেরানিগিরি—হউক বেতন ত্রিশ টাকা—

চাকুরি ত ?

প্রসপেক্টও আছে।

উপরোক্ত ভোজনোৎসবের সংক্ষিপ্ত ইতিহাস এই।

অকস্মিকর বলিয়াই আর একটি কথা ইতস্ততঃ করিয়া সর্বশেষে উল্লেখ করিতেছি।

নরেন মল্লিক প্রথম শ্রেণীর এম্. এ.।”

গল্প বা-কিছু বনফুলের হাতে তা অকস্মাৎ জ্বলাল করেছে ঐ শেষতম ছত্রে। এ গল্পের শরীরে শিল্পীর বিশিষ্ট গঠন-নৈপুণ্যের স্বাক্ষরও সূচিহিত হয়ে আছে। কিন্তু সেকথা পরে,—আমাদের অব্যবহিত সন্দেহ বনফুলের গল্পে জীবন-ব্যাখ্যায় প্রগাঢ় স্বভাব। প্রগাঢ় বলছি এই অর্থে,—রবীন্দ্রনাথও বলেছেন বনফুলের এই ধরনের গল্পেও রসের রহস্যলোকে প্রবেশ করা সম্ভব,—অবশ্য “ঝুঁকে যদি দেখা যায়,”—ভাবেই।

সম্ভ্রান্ত উদ্ধৃত ‘উৎসবের ইতিহাস’ গল্পের সমাপ্তিক স্বাক্ষরকেও কোন্ অসুভব দ্বিধা চিহ্নিত করা যেতে পারে,—উপহাস, বেদনা, কটাক্ষ, বিজ্ঞপ, না অতলস্পর্শ কারুণ্য! কটাক্ষ-বিজ্ঞপও যদি হয়, তবে সে কার বিরুদ্ধে?—সমাজ, পরিবেশ, মাহুষ, না তার পরিহাসরসিক ভাগ্যবিধাতার! ‘প্রথম শ্রেণীর এম্. এ.’ নরেন মল্লিককে ত্রিশ টাকার কেরানিগিরির জন্ত খোসামোদ-অহুরোধের বে অনগনের জটিলতাজালের মধ্য দিয়ে এগোতে হয়েছিল,—তার পরিণামে বিপুল মধ্যস্থতামাত্রকে নির্জলা বিসর্জন দিয়ে চাকুরিস্বর্গে তার যে প্রতিষ্ঠা ঘটল, যার জন্তে স্বয়ং নরেন মল্লিকের পিতৃদেবকে ‘ধাইয়ে’ মুখোজ্জ মহাশয়ের কাছে ধার করে তাকে ‘ফিটি’ খাওয়াতে হয়,—এই জীবন, এই সমাজ-ব্যবস্থার মধ্যেও মাহুষ হাসিকে বাঁচিয়ে রাখে কোন্ লজ্জায়! তবে কি এ-কেবল বঙ্গভারত মনের তীক্ষ্ণধার বিজ্ঞপ? তারও চেয়ে গভীরে শিল্পীর আরো যে অসুভব রয়েছে এ গল্পের গহনে ‘ঝুঁকে দেখলে’ তার স্বরূপ সংজ্ঞেই অনাবৃত হতে পারে।

‘বনফুলের আরো গল্প’ গ্রন্থেই রবীন্দ্রনাথ তাঁর প্রথম লিখিত এক গল্পে শিল্পীকে ‘উদ্ভিদ বিজ্ঞানীর’ অভিধায় ভূষিত করেছিলেন। বলেছিলেন, আলোচ্য গল্পগুলো পড়ে মনে হয়,—“যেন তুমি উদ্ভিদ বিজ্ঞানী হাটে যাবার মেঠো রাস্তার বেতে বেতে এদিকে-ওদিকে আগাছা এবং ঘেসো গাছগাছড়া যা চোখে পড়েছে তোমার নমুনার পর্যায়ে সেগুলোকে গঁথে রেখেছো! এগুলো পথিকদের চোখ এড়ায়—কেননা এরা না দেয় পুষ্পের ফুল, না পড়ে চীনে ফুলদানিতে। এরা আদরণীয় নয়, কিন্তু পর্যবেক্ষণীয়। তুলে ধরে দেখিয়ে দিলে মনে হয় কিছু খবর পাওয়া গেল, কিছু কৌতুক লাগে মনে। মেঠো পথটি চৌরঙ্গী রোড নয়, কিন্তু জীবলোকের নানা আমেজ ওর এখানে ওখানে লুকিয়ে থাকে,—ওর কড়িং টিক্‌টিকিগুলি ময়ূর-হরিণের সঙ্গে তুলনীয় নয়, কিন্তু খুঁকে পড়ে যদি দেখা যায় তাহলে বেশ কিছুক্ষণ সময় কাটে,—আর ঘেসো জগতের সঙ্গে ওদের মিল দেখে কিছু মজাও লাগে।”৩৩

উদ্ভিদ-বিজ্ঞানী বনফুল চোখ-এড়ানো ঘাসের ফুলকে তার যথামূল্যে, যথাপরিবেশে আবিষ্কার করেছেন। সে কেবল তার প্রাকৃতিক বস্তুমূল্যে নয়,—আন্তরিক সত্যমূল্যেও, রূপের অন্তরালবর্তী বস্তুস্বরূপ তাঁর বিজ্ঞানী-চেতনার নিত্য সন্ধেয়।—সেই সত্য-অভাবের পরিচয় শিল্পীর আভাবিক প্রবণতার নিয়মেই গল্পের চেয়েও কবিতার অভ্যন্তরে স্পষ্টতর হতে পেরেছে। ‘কাঁটা গাছ’ নামে একটি কবিতা লিখেছিলেন বনফুল :—

কাঁটার কাঁটা চারিদিকে

কাঁটার ভরা দেহ ;

কাঁটার ভরা আমার কাছে

আসই না ত কেহ !

আগতে যদি সাহস করে,

দেখতে যদি নয়ন ভরে

সবাই মিলে এমনি করে

করতে নাক হয়।

পাছে আমার বাছার গারে

আঁচড়টুকু লাগে,

স্নেহ আমার কাঁটা হয়ে

তাইত সদা জাগে !

একটু যদি কাছে এসে

দেখতে চেরে ভালোবেসে

দেখতে তবে কাঁটা এ নয়

এবে আমার স্নেহ।”

পরিহাস-রসের শিল্পী বনফুল নিজের সৃষ্টি-সত্য সম্পর্কেও একথা বলতে পারেন,—এমনকি ‘উৎসবের ইতিহাস’ গল্পেও। মাহুকের ভাগ্য নির্মম, বিধাতার হাতে ‘খড়মের দৌরাখ্য’ একান্ত নিষ্ঠুর। অক্ষম মাহুকের সেই বিজ্ঞপ-বিড়ম্বিত জীবনের কাঁটা হাতে নিয়ে গল্পের মালা গোঁধেছেন শিল্পী। কিন্তু কটাক্ষ-পরিহাসের অন্তর্লীন হয়ে আছে মানব স্বভাবের রূপায়ণে মানব-প্রেমিক বৈজ্ঞানিকের মৌনপ্রায় স্তুতি কথনের অবিচলতা,—তাকে ভেদ করে শিল্পীর স্বজনজগতের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ হতে পারলে, কাঁটার অন্তরালবর্তী স্নেহটুকুকেও প্রত্যক্ষ করা যেতে পারে।

এমন কি, উদ্ধৃত গল্পেও বিজ্ঞপ-কটকের স্বনিকাতল থেকে শিল্পীর অন্তর্লীন ‘স্নেহ’-উৎসটুকু বেন ক্রমশ স্পষ্ট হয়ে উঠেছে নাটকীয় পদ্ধতির ক্রমিক স্পষ্টতায়। বস্তুত এখানেই বনফুলের গল্পে তাঁর আদিক-স্বরেখতায় পরিচয় সন্ধান অনিবার্য হয়ে ওঠে। এ-বেন কুমোরের ছাঁচে ফেলে অপরূপ মূর্তি রচনা।—সুবিন্যস্ত-গঠন বস্তু-বিষয়ের ছাঁচে কেলে রসের রূপাধার খোদাই করেছেন বনফুল,—কিন্তু প্রত্যেক বারেই ছাঁচটি প্রায় সম্পূর্ণ নতুন,—অর্থাৎ, প্রত্যেক রসাত্মকতার অভিব্যক্তির ক্ষেত্রে পৃথক স্বভাব, অভিনব বিষয়-মূর্তি রচনা করেছেন। তাহলেও ছাঁচে না কেলে বনফুল মূর্তি গড়েন না। অর্থাৎ, যথোচিত দেশ-কাল-পাত্রের স্বাভাবিক বিজ্ঞাসের চাপেই গল্পের রস-উপকরণ বিকশিত হয়ে ওঠে তাঁর গল্পে, তাছাড়া যে-কোনো প্রকারের আত্মপ্রকাশ একেবারেই অল্পপস্থিত গল্প-শরীরে। এই কারণেই বনফুলের গল্পে বিষয়-বিজ্ঞাসের দৈহিক গঠনটুকু পৃথক ভাবে না হলেও বিশেষভাবে চোখে পড়ে। আর প্রত্যেকবারেই তাঁর রচনাতে রূপের ভূমিকা অন্তর্নিহিত ভাবে প্রসঙ্গেই কেবল সার্থক হয়েছে। অন্তর্গত জীবনের অভিজ্ঞতার মত অল্পভবের চেতনাও প্রায় অপরিণীত। ফলে রচনার প্রকরণে রূপের এত বৈচিত্র্য।

তাহলেও এই সকল বিচিত্রতার মূলগত একটি ত্রৈক্যসত্ত্বও বেন রয়েছে, যাতে বনফুলের গল্পাদিকে সাধারণভাবে নাটকীয়তার সঙ্গে তুলনা করা চলে। নাটকের কোতুলক এবং উৎকর্ষকে অবিরত রেখে অপ্রত্যাশিত এবং আকস্মিকের মালা গোঁধে চলেন বেন শিল্পী গল্পের শরীরে একের পর এক তথ্যচিত্রের পুষ্প-কলিকা দিয়ে। এক একটি পর্বায় মনে হয় নাটকের এক একটি অঙ্ক,—‘উৎসবের ইতিহাস’ গল্পটিও বলা

চলে, পঞ্চাশ এক নাটক,—‘ছই’-এর অল্পছই-এর শেষ চারিটি ছত্রে রহস্ত-কটাক্ষের মূলগত জীবনাতির চমকটুকু একবার যেন আভাসে চকিত করে রেখে গেল। তারপরে তিন-এর অংশে নানাগ্রন্থি সহযোগে সেই কোতুল নটকীয় জটিলতার আচ্ছন্ন হয়ে পড়েছিল; আর চার এবং পাঁচের অংশে ঐ অভিন্ন জটিলতাজাল ছিন্ন করে climax থেকে ধীরে ধীরে একটি পঞ্চাশ ট্রাজেডিকে যেন তার অনিবার্য উপসংহারে এনে পৌঁছে দিয়েছেন শিল্পী। ট্রাজেডির সে অনতিউচ্চার রেশটুকু ‘কুঁকে পড়ে দেখলে’ তবেই অল্পভব করা চলে,—না হলে গল্পের বহিঃক বিন্যাসে তো রয়েছে কটাক্ষ, ব্যঙ্গ আর হয়ত-বা এক নৈব্যক্তিক কোতুকও।

বনফুলের গল্প-শরীরকে ঠিক নাট্যধর্মী বলা চলে না,—অর্থাৎ সংলাপ, সংঘাত সর্বত্রই অনিবার্য নয়,—কিন্তু নাটকীয়তা রয়েছে, বিস্তারের কৌশলও। Dramatic suspense-কে ক্রমশই পূর্ণীভূত করে অত্যন্ত স্তম্ভপনে, অথচ স্বভাবসিদ্ধ আনন্দনে শিল্পী যেন স্তম্ভতন্ত্রী জীবনের তাঁজ খুলে চলেছেন একের পর এক,—প্রতি তাঁজে নতুন উৎকর্ষা নতুন কোতুল নতুন উদ্দীপনার পথে ঠেলে নিয়ে চলে। এই অর্থেই বনফুলের প্রকরণও বিজ্ঞানী প্রবণতার সৃষ্টি,—তাঁজে তাঁজে সংকুচিত গোপন জীবন-সত্যকে ধাপে ধাপে আবিষ্কার করে এগিয়ে চলেছেন তিনি। প্রতিটি পদক্ষেপ নিতুল আক্ষিক হিশাবে পরিচালিত—ফলে প্রত্যেকটি বাক্য, এমন কি প্রতিটি শব্দও গল্প-রহস্তের উন্মোচনে যেন অনিবার্যতার কঠিন বন্ধনে সংলগ্ন। এই কারণে বনফুলের ছোটগল্পের শরীরে একটি শব্দকেও পরিবর্তিত, পরিবর্তিত অথবা পরিবর্তিত করবার উপায় নেই।

সে যে কেবল বস্তু-প্রধান গল্পে, তাই নয়। জীবনের অতীন্দ্রিয় মুহূর্তকে নিয়েও ধ্বংস সংখ্যক গল্প লিখেছেন বনফুল, রোমাণ্টিক যদি নাও বলি, তবু কোনো কোনো ক্ষেত্রে তা রহস্ত-চমকিত; কোথাও বা এমন কি সিন্‌বোলিক-ও। কিন্তু সকল ক্ষেত্রেই গল্প গঠনের ভঙ্গীটি নাটকীয়তাপুষ্ট কোতুক-উৎকর্ষার চূষক-শক্তি নিয়ে জীবনের তাঁজের পর তাঁজ খুলে যাবার অনুমদা পথিক-বৃত্তিতে দীপ্ত। দৃষ্টান্ত গ্রহণ করা যেতে পারে একটি-দুটি। সংক্ষিপ্ত-পরিসর গল্পের উদ্ধৃতি সহজতর।—

“অন্ধকারে একা ঘুরে বেড়াছিলাম মাঠে। সে-ও সঙ্গে ছিল। তার অঙ্গ-সৌরভ বলর-নিকণ, নিঃশ্বাসের যুহুশব্দ সমস্তই অল্পভব করছিলাম। পাশাপাশি ছিল, অভিমান কাছাকাছি। মুখে কথা ছিল আবারও না, তারও না। আলাপ বন্ধ ছিল না তবু। দুজনেই কথা কইছিলাম। কিন্তু নীরবে। তার সমস্ত অতীত, বর্তমান, ভবিষ্যৎ, পদাঙ্কটুকু হয়ে উঠেছিল আবার কল্পনার। তাই যখন নীরব ভাবায় সে আমাকে প্রণয় করলে—আমাকে ছুঁনি তো কখনো দেখ নি, তবু চাইছ কেন, এত করে?”

তখন আমি সসঙ্কোচে উত্তর দিলাম—‘তোমাকে আমি জানি।’

‘কি করে জানলে’?

নিবিড়তর হয়ে উঠল অন্ধকার।

পাশাপাশি হাঁটলাম অনেকক্ষণ.....কতক্ষণ মনে নেই। মনে হচ্ছিল শতাব্দীর পর শতাব্দী পার হয়ে যাচ্ছে।.....সহসা তার আর একটা নীরব প্রশ্ন সঞ্চারিত হল আমার মনে।

‘এত করে চাইছ যদি নিচ্ছ না কেন’?

‘ধরা দিলে কই’?

মদ্রিতর হয়ে উঠল তার অঙ্গ-সৌরভ।

মনে হল তার চকিত দৃষ্টির চাহনি বিদ্যুতের মতো চিরে চলে গেল অন্ধকারকে। চতুর্দিকে বিদ্যুতায়িত হয়ে উঠল ক্ষণকালের জন্য।

‘সর্বদা ধরে রেখেছ, তবু বলছ ধরা দিই নি’।

আমি যেখানে চাই সেখানে দাও নি’।

‘কোথাও চাও’?

‘ইন্ড্রিয়ের ইন্ড্রলোকে’।

জ্বততর হয়ে উঠল তার নিঃশ্বাস। স্পন্দিত হয়ে উঠল অন্ধকার.....মনে হল খুব কাছে সরে এসেছে.....তার চোখের জল গালে পড়ল আমারএক কোঁটা জল ব.....রকের মত ঠাণ্ডা.....

সহসা সচেতন হলাম, বুট্টি পড়ছে। বাড়ির দিকে ফিরলাম। সে-ও চলেছে। যুবলধারা নামল। ছুটছি...সেও ছুটছে সঙ্গে সঙ্গে। সহসা অতিশয় কাছে এসে পড়ল যেন.....তার ভিজে শাড়ীর স্পর্শ পেলাম মনে হল। পাশাপাশি ছুটে চলেছি। নির্জন পথে উর্ধ্বশ্বাসে পার হলাম নীরবে।—তারপর স্তব্ধ গলিটা। নীরজ অন্ধকার। গলির শেষে আমার প্রকাণ্ড নির্জন বাড়িটা দৈত্যের মতো দাঁড়িয়ে আছে। এখনই গ্রাস করবে আমাকে। জ্বত পদে বারান্দায় উঠলাম। সে-ও উঠল। বরে ঢুকলাম। সে-ও ঢুকল। সুইচ টিপলাম তাড়াতাড়ি—ভীত আলোয় তরে উঠল চতুর্দিক। দেখি কেউ নেই।”

বনজুলের রচনায় বহিঃপ্রকৃতি এবং জীবজগতের বর্ণনা রয়েছে প্রচুর,—তাতে বৈজ্ঞানিকের সন্ধিৎসু দৃষ্টিই প্রথম,—তবু তাঁর অন্তর্লীন হয়ে আছে এক প্রকৃতি-প্রেমিক, —জীব এবং জীবন-প্রেমিক শিল্পীও। প্রকৃতি-বিজ্ঞানীর চোখ দিয়ে যেন প্রকৃতির অন্তর্লীন প্রাণ-রহস্যকে একবার উপলব্ধি করে নেওয়া গেল এই গল্পে।

আর একটি গল্প ‘প্রজাপতি’ :—

“নীল শেড়, দেওয়া ইলেকট্রিক বাতিটার উপরে কয়েকদিন থেকে একটি প্রজাপতি এসে বসছে। যতক্ষণ আমি টেবিলে বসে লেখাপড়া করি ও শেড়টির উপর চুপ করে বসে থাকে। আশা মারা যাবার কিছুদিন পর থেকে ওই আমার সন্ধ্যাবেলার সঙ্গী হয়েছে।”

এমন সময় বন্ধু সোমেশ্বর এসে উপস্থিত হয়। তাকে দেখে আজকাল কেবলই উন্নয়ন করে লেখকের। ওর বোন বেলার প্রতি একটু দুর্বলতার অসুভব ধরা পড়ে গেছে।

এসেই কাজের কথা পাড়ে সোমেশ্বর :—বেলার সঙ্গে বিয়ের প্রস্তাব। লেখক বুঝেছেন বিয়ে করতে হবে,—বেলাকেই করতে হবে। কিন্তু দ্বিধাটুকু আর কাটে না। আশাকে কথা দিয়েছিলেন আর কখনো বিয়ে করবেন না।

ঝোপ বুঝে কোপ দেয় কি সোমেশ্বর! বেলা ভালবাসে লেখককে,—কিন্তু ওর যদি দ্বিধা থাকে তবে দ্বিধেনকেই পাড় ছিন্ন করতে হবে,—ওই বোঁচা গৌফগুলা দিজন।

আর কত সহ্য করা যায়!—অতএব কথা দিতেই হয়। সোমেশ্বর বেরিয়ে যার বেলাকে স্তম্ভবরটি দিতে।

“এর পরে বা ঘটল অবিখ্যাত।

হঠাৎ অস্পষ্ট কর্তব্যের কে যেন বলে উঠল—তাহলে আমার দায়িত্বও ফুরোলো—
আমিও চললাম।

প্রজাপতিটা উড়ে জানালা দিয়ে বেরিয়ে চলে গেল।”

আবার সেই রহস্য,—একি পরলোকবাদ, অতীন্দ্রিয় প্রেমবাদ,—না আর কিছু! বনফুলের গন্ধে এ-সব কিছুই নেই,—কোনো ‘বাদ’ যদি তাঁর রচনায় থাকে তাহলে সে জীবন-রহস্যবাদ—বিজ্ঞানীর কৌতূহল-উৎকর্ষার সঙ্গে শিরীর আত্মিকতার সহযোগে যার নিত্য অহুসন্ধান করে কিরছেন লেখক। মাঝে মাঝে সেই প্রগাঢ় সন্ধিৎসা বিজ্ঞানীর আবিষ্কারকে যেন উপলব্ধিময় ব্যঞ্জনা দিয়েছে অনতিতীব্র সাংকেতিকতার ভাষায় :—

“স্বপ্নের জ্যোৎস্না!

চারিদিকে জনমানবের সাড়া নাই। গভীর রাত্রি। দূর হইতে নদীর কলকল-ধ্বনি ভাসিয়া আসিতেছে। নির্জন প্রান্তরে একা দাঁড়াইয়া আছি। স্বপ্ন-বিহ্বল নেত্রে দেখিতেছি, জ্যোৎস্নায় ভুবন ভাসিয়া যাইতেছে। কুৎসিত জিনিসও স্বপ্নের হইয়া উঠিল। ওই গচা-ডোবাটাও যেন জরিদার কাপড় পরিয়া মোহিনী সাজিয়াছে। আকাশের কালো মেঘটাজেও রূপালি আবেশ।

নির্জন প্রান্তরে একা পাড়াইয়া আছি। তাহারই প্রতীকার। তাহারই প্রতীকার এই গভীর স্বাক্ষর সমস্ত জ্যোৎস্নাও যেন পরিপূর্ণ হইয়া উঠিয়াছে।

আসিতেছে।—হ্যাঁ ওই যে। সর্বদে তাহার জ্যোৎস্নার আকুলতা তাহার নূপুর শিঞ্জন জ্যোৎস্না শিহরিয়া উঠিতেছে।...ওই সে আমার পানে চাহিয়া হাসিল।

সহসা একটা দুর্ধর্ষ দহন কোথা হইতে আসিয়া সেই কিশোরীর বুকে ছুরি বসাইয়া দিল। জ্যোৎস্নার শাণিত ছোরাটা চক্চক করিয়া উঠিল। রক্তের ধারায় জ্যোৎস্না ভুবিয়া গেল।

উর্ধ্বাশে ছুটিয়া গিয়া লোকটাকে ধরলাম। ধরিয়া দেখি—একি, এ যে আমারই বিবেক।”

আভাস-ইঙ্গিতের এই সর্বব্যাপী রহস্যকরতা বনফুলের গল্পের হ্রস্ব পরিসরে অশেষের ব্যঞ্জনায় বয়ে এনেছে—একথা অস্বভব করেছেি বারে বারে। তবু এ আক্ষেপও যেন সকল প্রাপ্তির অন্তর্লীন হয়ে থাকে যে,—‘অধরা’কে আরো একটু গভীরভাবে ধরা গেল না, জীবন-রহস্যলোকের গহনে আরো একটু বেশি করে সম্ভব হল না অবগাহন করা—শিল্পীর পরীক্ষাশালায় অভ্যস্তরে,—তার মনোভাবনার অতলে আরো একটু তলিয়ে যাওয়ার অবকাশ কেন রইল না! অনিবার তৃষ্ণাতুরতার আলোড়নেই বিজ্ঞানীর হাতের গল্পে প্রাণের এক অভিনব চাক্ষু্য যেন কম্পিত হয়ে ওঠে,—বনফুলের গল্পে শিল্পীর অকথিত বাণীর আকাঙ্ক্ষায় পাঠকের উৎকণ্ঠিত বাসনারাশি এক অনির্বচনীয় অতৃপ্তিভারে পীড়িত হতে থাকে। ঐটুকু তাঁর আত্মসচেতন আত্ম-ঐক্যসীমার অনিবার্য রস-পরিণাম।

অনেক গল্প লিখেছেন বনফুল ছোট বড় মাঝারি আকারের,—তাঁর অনেকগুলি আবার সংকলিত হয়েছে,—

বনফুলের গল্প (১৯৩৬), বনফুলের আরোও গল্প (১৯৩৮), বাহুল্য (১৯৪৩), বিন্দু-বিসর্গ (১৩৫১), অদৃশ্য লোকে (১৯৪৭), অমুগামিনি (১৩৫৪), তদ্বী (১৩৫৯), নবমঞ্জরী (১৩৬১), উমিমালা (১৩৬২), সপ্তমী (১৩৬৭), দূরবীন (১৩৬৮), বনফুলের শ্রেষ্ঠ গল্প (গল্প সংকলন ১৩৫৫), বনফুলের গল্প সংগ্রহ, প্রথম ভাগ (গল্প সংকলন—১৩৬২), বনফুলের গল্প সংগ্রহ দ্বিতীয় ভাগ (এ—১৩৬৪) ইত্যাদি গ্রন্থে।^{৩৪}

বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়

বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের (১৮৯৪-১৯৫০) প্রথম গল্প ‘উপেক্ষিতা’ প্রকাশিত হয়েছিল ১৩২৮ বাংলা সালের ‘প্রবাসী’তে (মাঘ সংখ্যা)। গল্পের মতো মনোরম

৩৪। গল্প-সংকলনগুলির পরিচয় শিল্পীর দক্ষিণে প্রাপ্ত।

ডক্টরে সেই প্রথম গল্পলেখার প্রেরণা কথা শিল্পী নিজে বিবৃত করেছেন।^{৩৫} কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের সস্ত্র-স্নাতক বিভূতিভূষণ তখন স্কুলের শিক্ষকতা করেন মহানগরী থেকে অদূরবর্তী পল্লীগ্রামে। যুগান্তকারী যে প্রথম উপস্থাপন রচনা করে তিনি বাংলা সাহিত্য-পাঠকের চেষ্টনায় এক অবিনশ্বর বিশ্বমাহুতর রচনা করে গেছেন, সেই ‘পথের পাচালী’র স্বরশাতের তারিখ ১৭ বৈশাখ ১৩৩২ (১৯২৫, ৩০শে এপ্রিল),—সমাপ্তিকাল ১৩৩৫ বঙ্গাব্দ সালের ১২ই বৈশাখ (২৫শে এপ্রিল ১৯২৮) ‘পথের পাচালী’র জন্মকালে বিভূতিভূষণ শিক্ষকতা ত্যাগ করেছিলেন—ঐ স্বরগীর উপস্থাপনের রচনার দ্বিগুণে উত্তর ভাগলপুরের ইসমাইলপুর কাছারিতে।

হান ঘাই হোক, কালের দিক থেকে বিভূতিভূষণের ব্যক্তিত্ব বিকাশ এবং শৈল্পিক অক্লান্ত ‘কল্মোল’-ঐতিহাসের সমাপ্তরালবর্তী; বস্তুত সেই তরঙ্গকৃত ঐতিহাসিক আলোড়নের চরম লগ্নে। ‘উপেক্ষিতা’ গল্পের প্রকাশকাল ‘কল্মোল’ প্রকাশের বর্ষাধিক কাল পূর্বে হলেও ‘পথের পাচালী’ লেখা শুরু হয়েছিল ‘কল্মোল’-এর দু’বছর বয়সকালে। তাহলেও ব্যক্তিগত দৈনিক অবস্থানে সমস্ত কিছু মধ্য থেকেও শিল্প-বিভূতিভূষণ সমস্ত কিছু কত অতীত ছিলেন! এই তাৎপর্য়ের প্রতিলক্ষ্য রেখেই সমবেত-স্বংস কল্মোল-কাল কুরুক্ষেত্রের ঐতিহাসিক প্রেক্ষাপটে সজনীকান্ত দাস বিভূতিভূষণের অভিনব সৃজনকর্মের মূল্য নির্দেশ করেছেন—“তিনি যেন মানস সরোবর হইতে শীতলতাপ্রাপনের জন্য আমাদের এই পৃথিবী ও শৈবাল-লাহিত পুরুষগীতে অবতরণ করিয়াছিলেন, এখানকার ঝাঁকে মিশিতে পারেন নাই। আমরা শুধু দেখিলাম বিভূতিভূষণ বাংলা সাহিত্যে তাঁহার আবির্ভাবের সঙ্গে সঙ্গে এক নবগুচিভা ও সজ্জনতার আমদানি করিলেন। আমরা দীর্ঘবিবোধ ও কঠিন প্রতিবাদের দ্বারা বাহ্য করিতে পারি নাই বিভূতিভূষণ অবলীলাক্রমে শুধু দৃষ্টান্তের দ্বারা সাহিত্যের সেই চিরন্তন সত্যের প্রতিষ্ঠা করিয়া গেলেন।”^{৩৬}

এখানেই বিভূতিভূষণের স্রষ্টিতে কল্মোল-কাল-তরঙ্গলীন দূর তটরেখার আভাস যেন লক্ষ্য করি। আর একবার স্মরণ করি,—বহু বিচিত্র এবং বিপরীতের অপার সমন্বয় ও সংকোচের জটিল রহস্যবর্তে ‘কল্মোল’ শিল্পজগৎ নিয়ত আবর্তিত হয়েছে। কলে, যে-কোনো এক বিশেষ বৈশিষ্ট্য বা বৈশিষ্ট্যের পটভূমিতে সেকালের শিল্পজগতাবের সম্পূর্ণ পরিচয় আবিষ্কার করা অসম্ভব। বিশেষ করে বিশ শতকের চৈতন্যদীপ্ত শিল্পসমাজের প্রত্যেকে নিজ নিজ প্রথর ব্যক্তিত্বের অতুলনীয়তা নিয়ে একে

৩৫। কল্পনা—‘গল্প লেখার গল্প’—জ্যোতিষসার বহু।

৩৬। সজনীকান্ত দাস ‘আবিস্মৃতি’—২য় খণ্ড।

অজ্ঞের থেকে সুদূরবর্তিতার বিচ্ছিন্ন হয়ে আছেন। মাঝে মাঝে তাই কোনো কোনো শিল্পীগোষ্ঠীর মধ্যে বিষয়গত সাদৃশ্য যখন খুঁজে পাওয়া যায়, তখনো শিল্পি-ব্যক্তির বিষয়ভাবনা আর প্রকাশ-পদ্ধতিতে পার্থক্য দৃষ্ট হতে থাকে। কিন্তু তাহলেও এই বহুদিকাগত বিচিত্র সৃষ্টি-প্রবাহের গোপন উৎসভূমিতে কালের হাতে গড়া ঐক্যবোধের এক অস্ফুট অহুভব চূর্ণক্যতা সবেও অনিবার্য হয়ে আছে! তার মধ্যে আছে অপর্যবর্তিত স্বরূপ বস্তুসন্দর্শনের আকাঙ্ক্ষা,—বনফুলের প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ যাকে বলেছেন ‘বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গী’।—অকিঞ্চিৎকরতম বস্তুরও সমাহরণ এবং বাস্তবিক রূপায়ণের এক ব্যাকুলতা,—তারানকর বন্দ্যোপাধ্যায় যাকে বলেছেন ‘কাঁচামালের প্রতি আগ্রহ’। সেই সাধারণ আকাঙ্ক্ষার সঙ্গে ক্রান্তি কালের এক অনিশ্চয়তাযোথ, জুজের অনালোকিত পথে জীবনরহস্য সন্ধানের উৎকণ্ঠা,—আধিক-রাজনৈতিক-সামাজিক পরিবেশের অস্বাস্থ্য-জনিত আত্মপীড়ন, [কখনো বা আত্মসম্বন্দনও, যার গভীরে সঞ্চারিত হয়ে আছে]—এই সব কিছু এবং আরো অনেক কিছুর বিচিত্র ফলশ্রুতি রূপেই বিকশিত হয়েছে কল্লোলের কালের সাহিত্য, প্রথম বিশ্বযুদ্ধের অন্তিমকাল থেকে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধের সূচনা-লগ্ন-সীমা পর্যন্ত যার ঐতিহাসিক পরিধি অল্পবিস্তর সীমিত। বিচ্ছিন্ন এবং সামগ্রিকভাবে বাংলা গল্পের দ্বিতীয়পর্ব প্রসঙ্গে এই বিচিত্র যুগ-লক্ষণাবলীর আলোচনা করেছি বারে বারে।

বলা বাহুল্য, সকল শিল্পের সৃষ্টিতে সব কয়টি যুগলক্ষণ প্রস্ফুট হয়ে ওঠে নি। ব্যক্তিক উপলব্ধি, স্বতন্ত্র দৃষ্টিভঙ্গী এবং বিচিত্র জীবন-পরিবেশকে আশ্রয় করে পৃথক পৃথক শিল্পীর সৃষ্টিতে যুগ-প্রকৃতির এক বা একাধিক উপকরণ সঞ্চিত-সংগৃহীত হতে পেরেছে। ঐ একই ব্যক্তিক প্রবণতার বৈশিষ্ট্যই আবার প্রকাশের প্রকরণেও দেখা দিয়েছে বিচিত্র স্বাতন্ত্র্য আর অভিনবতা। অতএব, ‘কল্লোলে’র সকল সংগ্রাম, সকল সন্ধান বিতৃতিভূষণের সৃষ্টিতে এসে পরমা পরিণতি লাভ করেছে,—সজনীকান্তের পূর্বোক্ত মন্তব্য পড়ে এমন কথা মনে করবার কারণ নেই। বস্তুত প্রতিভার স্বধর্ম বিতৃতিভূষণও যুগন্ধর নন,—কেবল এক অভিনব যুগপরিবাহক। যুগের সমগ্র আক্ষেপ ও উদ্দীপনাকে নিজের মধ্যে সম্পূর্ণ মূর্তিতে অবধারণ করেন নি তিনি,—নিজের মতে ও পথে নিজ দেশকালের ক্রান্তি-বাসনার একটি সিদ্ধ রূপমূর্তিই অঙ্কন করেছেন। আর কল্লোলের কালে ‘দক্ষিণ’ অথবা ‘বাম’ নির্বিশেষে সকল পন্থার শিল্প সাধকেরাই জীবনের বিবাস্ত-সিদ্ধমুহুর্ত আনন্দরস,—সত্যরস আত্মদানের জন্য উৎকণ্ঠিত হয়েছিলেন,—কল্লোলের কাল পারাবার পার হয়ে কোনো এক প্রত্যয়-অলপালোকিত দিগন্তের আশ্রয়-মোড়ে হয়েছিলেন একান্ত প্রতীকমান। বিতৃতিভূষণের সৃষ্টিতে ‘কল্লোল’-বাসনার সেই ভী-

দিগন্তকে অস্পষ্ট করিয়া গেল তাঁর স্বপ্ন-কল্পনা-স্বরচিত এক প্রত্যয়-বহন-মেঘের অন্তর্লোকে।

এখানে তাঁর এক অভিনব স্বাতন্ত্র্য রয়েছে,—অন্ততঃ আগাতদৃষ্টিতে বা কিছুতেই কাল-সামগ্রিত নয়। অর্থাৎ ‘কল্লোলযুগে’র স্বভাব-সিদ্ধ রক্তমাংস-প্রাণের ত্রিধাতু মিশ্রিত শারীর শব্দগনে না বসেও এক সুদূর স্বর্গলোকের মোহময় অমৃতগন্ধ বেন বয়ে এনেছেন শিল্পী তাঁর সৃষ্টির, এবং নিজের ব্যক্তিক অস্তিত্বেরও চারুপাশে। অনেকটা তাঁর ‘তারানাতের গল্পে’র সেই বেলেঘাটার সাধুর কথা মনে পড়ে, যিনি দূর থেকে দর্শনার্থীর পকেটের ভেতরকার কুশাল ভরে দিয়েছিলেন ঝেলফুলের মধুগন্ধে। বিভূতি-ভূষণও তেমনি এক অলৌকিক উপলব্ধিলোকের চাবিকাঠি নিয়ে যেন ফিরতেন চেতনার গহনে,—তাই বিশ শতকের রুচি, আদর্শ, মত ও দৃষ্টিভঙ্গীর ক্রান্তিকালীন অজস্র ভেদ-উদ্বেজনায় কণাশত্রু স্পর্শ না করেও আমাদের কালের প্রত্যয়ভঙ্গের যন্ত্রণার্ত পৃথিবীকে এক লোকান্তর সাধুর্যের স্খাগন্ধে যেন ভরপুর করে তুলেছেন। সজনীকান্তও আসলে এই কারণেই বিভূতিভূষণকে বলেছেন, ‘কল্লোলের কালের’ পঙ্খিল কর্মমাত্ত মাটিতে মানস সরোবরের পঙ্খিক পাখি। বস্তুতঃ কল্লোল-কল্লোলেতর-কল্লোল-বিরোধী, কোনো ঝাঁকেই তিনি মিশে উঠতে পারেন নি।

এই উপলক্ষেই বিভূতিভূষণ-প্রতিভার কালাতিশায়ী স্বাতন্ত্র্যের প্রসঙ্গ উল্লিখিত হয়ে থাকে। “বিভূতিবাবুর সমালোচকগণের” সম্ভাব্য সেই অভিযোগ অধ্যাপক প্রমথনাথ বিলীর ভাষায় সমুচিত প্রাঞ্জলতা পেয়েছে :—“বর্তমান বাঙালি লেখকগণের সকলেরই রচনা স্বকাল ও স্বসমাজ দ্বারা চিহ্নিত, কিন্তু বিভূতিভূষণের অধিকাংশ রচনায় যেন দেশকালের কৈবল্য ঘটিয়াছে, সে-সব যে আজকার ঘটনা, তাহা বিশেষ-ভাবে বুঝিবার উপায় নাই। তাঁহার রচনায় কোকিল ডাকিতেছে তাহা শুনিয়া মনে পড়ে ‘বাংলা দেশে’ ছিলাম যেন তিনশ বছর আগে।”^{৩৭}

তাহলেও, প্রমথনাথ বলেছেন,—বিভূতিভূষণ আধুনিকদের মধ্যেও অভিনব ছিলেন প্রকৃতি-চিত্রণের বৈশিষ্ট্য-গুণে। সে তথ্যের বিস্তারিত আলোচনা পরে হতে পারবে। কিন্তু, এখানেই,—এই প্রকৃতি-চেতনার প্রসঙ্গেই শিল্পীর রোমান্টিক প্রবণতার স্বার্থ পরিচয় অবধারণ করে রাখার যোগ্য। প্রমথ বিলী এই প্রকৃতি-প্রাধান্তের প্রসঙ্গে লিখেছেন,—“বিভূতিভূষণের উপজ্ঞানেও প্রকৃতি ও মানুষ এক স্রূজে গ্রথিত। তাঁহার সর্বজনপরিচিত অণু ‘অধেক মানব তুমি অধেক প্রকৃতি’।” বস্তুতঃ এটুকু কেবল বিভূতিভূষণের উপজ্ঞাস, ছোটগল্প এবং অণুর সম্পর্কেই প্রযোজ্য নয়, শিল্পীর নিজের

ব্যক্তিব্যক্তাবের পক্ষেও একান্ত সত্য। এই প্রকৃতিভাবনার শক্তিতে বিভূতিভূষণ কেবল রোমান্টিক নন,—নিজের ব্যক্তি-জীবনে মাঝে মাঝে মিস্টিক রহস্যময় স্বরূপের ভূমিকাও গ্রহণ করেছেন। তাঁর গল্প-সাহিত্যের শরীরেও রোমান্স-রহস্য-মেহুরতার সঙ্গে মিস্টিসিজম-এর গাঢ়তর রহস্যবাদ বিমিশ্রিত হয়েছে মাঝে মাঝে। আর এই সবকিছুর উৎস ছিল শিল্পীর অন্তত—প্রায় অগাধিব ব্যক্তিত্ব।

-পৃথিবীর প্রকৃতিধর্ম সম্পর্কে নিজের উপলব্ধিকে ব্যক্ত করে নিজের দিনলিপিতে তিনি লিখেছিলেন,—“এই পৃথিবীর একটা spiritual nature আছে। আমরা এর গাছপালা, ফুলফল, আলোছায়া, আকাশ বাতাসের মধ্যে জন্মগ্রহণ করেছি বলে, শৈশব থেকে এদের ঘনিষ্ঠ পরিচয়ের বন্ধনে আবদ্ধ বলে, এর প্রকৃত রূপটি অহুভব করা আমাদের বড় কঠিন হয়ে পড়ে।”৩৮

নিজের জীবনে এবং সাহিত্যে এই কঠিনকে সহজ করাই বিভূতিভূষণের প্রায় একমাত্র ব্রত,—আর তার মূল রহস্য শিল্পি-আত্মার আশ্রয় উৎকৃষ্টি-কমতায়। পৃথিবীর চারপাশে ছড়ানো গাছপালা, ফুলফল, আলোছায়া আকাশ-বাতাসের বস্ত-প্রকৃতির মধ্যেই,—এই সবকিছুকে পরিব্যাপ্ত করেই তো রয়েছে তার মূল-নিহিত ‘spiritual nature’, আর ঐ আধ্যাত্মিক আশ্রয়ের প্রতিশ্রুতিতেই বিভূতিভূষণের সৃষ্টিতে বিস্তারিত রয়েছে বিশ শতকের মানব-চেতনার পক্ষে এক স্বর্গীয় সাধনা। অতএব এই সবকিছুকে আশ্রয় করে নেবার,—অথবা এই সবকিছুর অভ্যন্তরে নিজেকে ছড়িয়ে দিতে পারার পরম লগ্নে নিজের চেতনাকে এই সমস্ত কিছুর উর্ধ্বে উৎকৃষ্ট করে নিয়ে বিশ্বরহস্যের আশ্বাসন করতে পারাতেই বিভূতিভূষণের আত্মার তৃপ্তি। এই প্রসঙ্গেই মনে পড়ে বিভূতিভূষণকে তারাশঙ্কর ‘সাধক’ বলেছিলেন—“কুশলপাহাড়ী” গ্রন্থের পরিচায়ন উপলক্ষে। তত্ত্ব-সাধনার কাহিনী তারাশঙ্করের মত বিভূতিভূষণও চিত্রিত করেছেন বারে বারে। সেই সূত্রেই তত্ত্বসাধকের আনন্দসত্ত্বোপগের সাধারণ পদ্ধতি স্মরণীয় হতে পারে। সেই অলৌকিক আশ্বাসনের চরম লগ্নে তত্ত্বসাধক দেহ-নীর্ঘে মহাপ্রাণদলপদ্মে অজ্ঞাচক্রে চৈতন্যকে সাক্ষিরূপে অধিষ্ঠিত করে তবেই আনন্দ-মুখা পান করে থাকেন। কীর-সমুদ্রের কীট যেমন কীর-নীরের পার্থক্য আশ্বাসন করতে পারে না,—অন্ধকারের জীব যেমন তার বিভীষিকা, অথবা আলোকের মহিমা অহুভব করতে পারে না,—তেমনি বিষয়লগ্ন থেকে বিষয়ীর পক্ষেও বিষয়ামল উপলব্ধি করা অসম্ভব হয়। এখানেই বিভূতিভূষণ স্বার্থ সাধক,—তাঁর একান্ত, প্রায় একমাত্র প্রীতি-সম্বল চেতনা প্রকৃতি-সৌন্দর্যের অজস্র উপকরণ-ভূমিষ্ট

বিবরলোক থেকে চরম লগ্নে আত্মপরিচ্ছিন্ন হয়ে তবেই তার বঙ্গপকে আত্মদান করতে পেরেছে।

দৃষ্টান্ত দিলে তবেই বক্তব্য স্পষ্ট হতে পারে। নিজের দিরলিপিতে একটি বর্ণনা আছে শিল্পীর,—শেষরাত্রে ঘুম ভেঙে বাইরে এসেছিলেন তিনি সেদিন। চাঁদ অন্তমিত হয়ে গেছে অনেকক্ষণ,—তবু ‘মনে হল খুব যুহু জ্যোৎস্নালোক’ যেন ঘরের দাওয়ার। জ্যোৎস্না যে তাতে সন্দেহ নেই, চারদিকে সবকিছুর ক্ষীণ ছায়া পড়েছে,—এমন কি শিল্পীর নিজের শরীরেও। হঠাৎ দূর আকাশে নজরে পড়ে গেল ‘শইতে তারা,’—শুক্ল-জ্যোৎস্নার ঐ ক্ষীণ যুহু অশরূপ আভা। আর তো ঘুম হল না,—চমকিত হয়ে উঠলো চেতনা!—শিল্পী বলেন,—“আমার মন পৃথিবীর গভী ছাড়িয়ে বহুদূর ব্যোমপথে গেল উড়ে—আমি যে গ্রহলোকের জীব, আমার নাম, স্থান যে বিশাল শূন্যের মধ্যে, অস্ত্র আরও গ্রহ ও অগণ্য তারাদলের মধ্যে, কত কোটি সূর্য সেখানে দীপ্যমান, কত দীহারিকাপুঞ্জ, কত দৃশ্য অদৃশ্য শক্তি, বিদ্যুৎ, কস্মিক রে,—এদের সঙ্গে আমার আত্মা যেন এক হয়ে গেল। আমার অর্ধলিপ্সু বৈষয়িক আত্মা মুক্তিলাভ করলে অল্প করেক মুহূর্তের জন্তে। ঐ শুকতারার আলোর পথ বেয়ে উড়ে চলে গেল অসীম দ্যুতিলোকের মধ্যে।”৩৩

এখানেই বিভূতিভূষণের আশ্চর্য স্বপ্নলোকের রহস্যদ্বার। আমাদের বঙ্গময় পৃথিবীর অকিঞ্চিৎকর গাছপালা-কলমূলধূল্যামাটির উপকরণ নিয়ে আপন ‘অসীম দ্যুতি’-চেতনের আলৌকিক শক্তি-মাধুর্য মণ্ডিত করে সৃষ্টি করেছেন তিনি তাঁর গল্প-উপন্যাস। তাই দেখি, বিভূতিভূষণের রচনায় চেনাজগতের পুঞ্জিত বস্তু-সত্তার বারে বারেই অতীন্দ্রিয় স্বাভূতায় রহস্তমেদুর হয়ে ওঠে। কেবল এই কারণেই আমাদের প্রতিদিনের পরিচিত জীবনের গলিপথে চলতে চলতে যেন কোনো স্বর্গীয় অপরিচিত গন্ধের সুবাসে অন্তমনক করে তোলে তাঁর সৃষ্টি। শিল্পি-চেতনার বস্তু-স্তরণ, সৃষ্টির মধ্যে বিবরাতীতের এই স্বপ্ন-স্বাভূতায় স্বভাবগুণেই ‘কল্লোলের কালে’র গল্পসাহিত্যে বিভূতিভূষণ রোমান্টিক নামে অভিহিত।

রোমান্টিকতার মুখ্য তিনটি উপকরণের উল্লেখ করা যেতে পারে। (১) প্রকৃতি-প্রেম, (২) অতীত-প্রীতি এবং (৩) লোকান্তর লোকাভিলাষ। বিভূতিভূষণের সৃষ্টিতে প্রথম উপকরণই যে প্রধান প্রেরণাশক্তি, এ পর্যন্ত আলোচনার তা পরিষ্কৃত হতে পেরেছে নিশ্চয়ই। বস্তুত অতীত-প্রীতি, তথা গল্পের স্বপ্নস্বভাৱ বয়নের সমুচিত পরিবেশ কামনার ইতিহাসের রহস্তলোকে তলিয়ে যাওয়ার প্রয়াসও শিল্পীর পক্ষে প্রকৃতি-প্রীতিরই

এক রূপান্তর মাত্র। অতীতের জগতের সান্নিধ্যসাধনের চেষ্টাতেও অল্পবল বিশেষে প্রকৃতি উপস্থিত রয়েছে, যদিও ঐসব ক্ষেত্রে শিল্পীর ব্যক্তিমানসের অলৌকিক রহস্ত-প্রীতির আশ্রয়ই গাঢ়তর বর্ণে চিত্রিত হতে পেরেছে।

সেই সঙ্গে রোমান্টিক স্বপ্নচারণার আরো এক নবতর উপকরণ নারীর মোহিনী-প্রেমের মন্দির কল্পনা-ভাবনা। এমন ধারণা প্রায় স্থলভ হয়ে পড়েছে যে, বিভূতিভূষণের ধ্যানী পবিত্র আত্মা নারী-প্রেমের সম্পর্কে অন্তমনস্ক ছিল। কিন্তু এ তথ্য যথার্থ নয়। বিভূতিভূষণের রোমান্টিক শিল্পধর্মের শ্রেষ্ঠ প্রয়াস প্রকৃতি ও মানুষের অন্তর্নিহিত রহস্ত-সম্পর্কের সন্ধান এবং আবিষ্কার; আর সেই ‘অবাস্তব-মনোহর’ সৌন্দর্যের অলৌকিক পিপাসালোকে মানুষ প্রায়ই দেখা দিয়েছে স্নেহ-প্রেম-বাৎসল্যময়ী মোহিনী নারীর মূর্তিতে। বিভূতিভূষণের সৃষ্টিতে প্রেমসী নারীর পরিচয় স্থলভ যদি নাও হয়,—নারীপ্রেম সেখানে প্রায় প্রাকৃতিক পুষ্পপত্রের মতই সহজ এবং স্বয়ংস্ফূট। এ বিষয়ে শিল্পীর ব্যক্তিগত অনুভবের কয়েক পংক্তি উদ্ধার করে দেওয়া যেতে পারে তাঁর দিনলিপি থেকে—

“মানুষই মানুষের প্রাণে অমৃত সিঞ্জন করে। জীবনে যদি প্রেম এসে থাকে, তবে তুমি পার্থিব বিশ্বে দীন হলেও মহাধনী—ফোর্ড বা রক্ফেলার তোমার হিংসা করতে পারেন। আর যদি প্রেম না আসে, যদি কারো স্মিত-হাস্তে-ভরা চোখ দুইটি তোমার অবসর মুহূর্তে মনের সামনে ভেসে না ওঠে, যদি মনে না হয়, দূরে কোনো পল্লীনদীর তটের ক্ষুদ্র গ্রামে, কি কোনো শৈলশিখরের পাইন-বার্চ গাছের বনের ছায়ায় কোনো স্নেহময়ী নারী নিশ্চিন্ত নিরালা অবসরে তোমার কথা ভাবে তবে ফোর্ড বা রক্ফেলার হয়েও তুমি হতভাগ্য।”^{৪০}

বস্তুত বিভূতিভূষণের প্রথম গল্প-রচনার মধ্যেই তাঁর শিল্প-ধর্মের দ্বিধাহীন স্বাক্ষর প্রগাঢ় বর্ণে চিত্রিত হয়ে গিয়েছিল। প্রকৃতির পটভূমিতে নারীপ্রেম,—তথা অলৌকিক নারীস্নেহের অবাস্তব-মনোহর রূপোদ্ভাবন, আর সমস্ত কিছুই মর্মে সিঞ্চিত শিল্পীর রোমান্স-স্বপ্নের মন্দিরপ্রবাহ!—‘উপেক্ষিতা’ গল্পের শুরুতে শিল্পী জানিয়েছেন,—জগৎ লি জেলার এক গ্রামে মাস্টার নিরে গিয়েছিল বিমল,—বয়স তখন সবে তার কুড়ি বছরের সীমায়। প্রাচীন আম-কাঁঠালের বনে সমস্ত গ্রামটি অন্ধকার। বিমল থাকতো গ্রামের বাইরে, রেলের P. W. D.-র পরিত্যক্ত বাংলোয়,—স্টেশন মাস্টারের ছেলেকে সে পড়াইত। বিমলের বাংলো থেকে জ্বলন্ত বাবার ঢুটি রাস্তা; একটি সদর,—আর এক, গ্রামের ভেতর দিয়ে গেছে বনছায়া ঘেরা পুকুরের পাখ। এক বর্ষাঘন দিনে সেই

গ্রাম-পথ দিয়ে স্বল্পিত পদে ফুলে যাবার সময়ে বিমলের দেখা হয়ে যায় এক গ্রাম-বধূর সঙ্গে—২৫-২৬ বছর বয়স,—“গাঢ় টকটকে রঙ, পরণে চওড়া লালপাড় শাড়ি, হাতে বালা অনন্ত।” লাজকুষ্টিত। গ্রাম-বধূর সঙ্গে কথা হল না সেদিন একটিও,—এমন কি ঘোমটার আড়ালে মুখটিও বুঝি ভালো দেখা গেল না। তবু বিমলের কি যে হল,—নিজের কথা নিজেই সে বিবৃত করেছে,—“বিকালবেলা রেল লাইনের মাঠে গিয়ে চুপ করে বসে রইলুম। তালবাগানের মাথার উপর সূর্য অস্ত যাচ্ছিল। বেগুনী-রংএর মেঘগুলো দেখতে দেখতে ক্রমে ধূসর, পরেই আবার কালো হয়ে উঠতে লাগলো। আকাশের অনেকটা জুড়ে মেঘগুলো দেখতে হয়েছিল যেন একটা আদিম যুগের জগতের উপরিভাগের বিস্তীর্ণ মহাশায়ক। বেশ কল্পনা করে নেওয়া যাচ্ছিল যে, সেই সমুদ্রের চারিপাশে একটা গুহ রহস্তভরা অজ্ঞাত মহাদেশ, যার অন্ধকারময় বিশাল অরণ্যানীর মধ্যে প্রাচীন যুগের লুপ্ত অতিকার প্রাণীরা সব ঘুরে বেড়াচ্ছে।

“দিন কেটে গিয়ে রাত হল। বাসায় এসে Keats পড়তে শুরু করলাম। পড়তে পড়তে কখন ঘুমিয়ে পড়েছি, মাটির প্রদীপের বুক গুড়ে উঠে প্রদীপ কখন নিভে গিয়েছে। অনেক রাত্রে উঠে দেখলুম বাইরে টিপ্‌টিপ্‌ বৃষ্টি পড়ছে, আকাশ মেঘে অন্ধকার।”

দিন যায়, বিমল এখন আর প্রায়ই ওপরের সদর রাস্তা দিয়ে ফুলে যায় না। গ্রামের বনপথ দিয়ে চলে যেতে যেতে মাঝে মাঝেই দেখা হয়ে যায় সেই গ্রামবধূর সঙ্গে—কখনো বা মনে হয়, সেও বুঝি ঘোমটার আড়ালে তাকিয়ে দেখে বিমলকে। কিন্তু কথা, পরিচয়,—সে আর কিছুতেই হয় না।

একদিন শরৎকালের নীল আকাশ শাদা-মধুর আলোর ভরে উঠেছে। এমন সময়, ফুলে যাবার একলা বনপথে বিমলই এগিয়ে গিয়ে কথা বলে। আশ্চর্য সাড়া পাওয়া যায় অপরিচিতা বধূর পক্ষ থেকেও। বিমল তাকে ডাকে ‘বৌদিদি’—ঐ রকমই বিমলের মেজ দি ছিল, যে তাদের ছেড়ে চলে গেছে অকালে। অপরিচিতাও আপত্তি করে নি;—অনেকদিন পরে বিমল জেনেছিল,—বৌদিদির মুখে,—তার নিজেরও এক ভাই ছিল,—অবিকল ঐ বিমলের মত দেখতে—নামও ছিল বিমল,—সেও আর নেই আজ! ধীরে ধীরে তাদের মধ্যে ঘনিষ্ঠতা নিবিড় হয়ে উঠেছিল শোক-বিচ্ছেদবোধের সমান্তরাল-সূত্রে। বিচিত্র রকমের ভালোমন্দ খাবার করে নিয়ে আসত ‘বৌদিদি’ সেই বনপথে, গোপনে; প্রায় প্রতিদিন। কিন্তু সে সব আরো অনেক পরের কথা। ‘বৌদিদি’র প্রথম সান্নিধ্য ও স্বীকৃতির উদ্ভাপ উপলব্ধি করে সেই শায়ক সন্ধ্যার বিমলের মনে হয়েছিল,—“আমার মাঠের ধারে তালবাগানটার পাখিগুলো রোজই সকাল বিকাল

ডাকে । একটা পাখি তার স্বর খাদ থেকে ধাপে ধাপে তুলে একেবারে গঙ্গাশে চড়িয়ে আনে ; মন যেদিন ভারি থাকে, সেদিন সে স্বরের উদাস মাধুর্য প্রাণের মধ্যে কোনো সাড়া দেয় না । আজ দেখলুম পাখিটার গানের স্বরের তরে তরে হৃদয়টা কেমন লঘু থেকে লঘুতর হয়ে উঠছে । মনে হতে লাগল জীবনটা কেবল কতকগুলো নিম্ন ছায়াশীতল পাখির গানে ভরা অপরাহ্নের সমষ্টি, আর পৃথিবীটা শুধু নীল আকাশের তলার ইতস্ততঃ বর্ধিত অযত্ন-সম্ভূত তাল নারিকেল গাছের বন দিয়ে তৈরি—যাদের ঈষৎ-কম্পমান দীর্ঘ শ্রামল পত্রশীর্ষ অপরাহ্নের অবসর রোদ্রে চিক্ চিক্ করছে ।”

প্রথম দিনের এই অল্পভব বার্থ হয় নি,—আগেই বলেছি—‘বৌদিদি’র সঙ্গে বিমলের নৈকট্য নিবিড়তর হয়েছিল পূজার ছুটিতে চলে যাবার আগে কয়েকদিনের মধ্যেই । কিন্তু বিভূতিভূষণের সৃষ্টির পক্ষে সেটুকু একান্ত অকিঞ্চিৎকর—নিছক রোমাণ্টিক স্বপ্ন বয়নের বস্তুসূত্র মাত্র—গল্পের রসমূল্যের পক্ষেও তা একান্ত নেপথ্যবর্তী । তাহলেও এখানেই তাঁর সৃষ্টির মূলগত কলাকৌশলটুকু লক্ষ্য করে নেওয়া যেতে পারে । সমগ্র গল্পে মানবপ্রেমের,—তথা রোমাণ্টিক নারীস্নেহের আবিষ্কার এবং ক্রমবিকাশ মন্থর গতিতে এগিয়ে চলেছে প্রকৃতি-উপলব্ধির সূত্র অম্লসরণ করে । পূর্বে একাধিক প্রসঙ্গে সিদ্ধ রবীন্দ্রাভাবের কথা উল্লেখ করেছি ।—প্রকৃতির সঙ্গে মাহুবের নাড়িচলাচলের এক অভিনব অতীন্দ্রিয় রহস্যসূত্র আবিষ্কার করেছিলেন কবি আপন নিভৃত উপলব্ধিতে । গোটা গল্পটি জুড়ে প্রকৃতি-প্রেমিক বিভূতিভূষণ তাঁর স্বকীয় স্ব-তন্ত্র পথে সেই নাড়িচলাচলেরই হিশাব-নিকাশ করেছেন । বর্ষা-প্রকৃতির বেদনা-মাধুরীভরা অতীন্দ্রিয় উৎকর্ষকে যেন মানবীর আকস্মিক মূর্তিতে হঠাৎ আবিষ্কার করেছিল বিমল সেই গ্রাম্য বনপ্রচ্ছন্নতলে । কিন্তু বর্ষার প্রকৃতি তো পেয়ে হারাবার —পাওয়া-না-পাওয়ার বেদনাতেই অকারণে স্থান ।—তাই বৌদিদিকে পেয়েও পাওয়া হয় না বিমলের । বরং না-পাওয়ার বেদনাকেই সে যেন আত্মার উপলব্ধিতে নুতন করে পেতে চায় প্রকৃতির মুক গহন রহস্য-আশ্বাদনের মাধ্যমে । সেপথে তাঁর সঙ্গচারণা করেন ইংরেজি সাহিত্যের প্রখ্যাত রোমাণ্টিক কবিবৃন্দ ।

পরংপ্রকৃতি আবার প্রাণ্ডির গুল্ল আনন্দে শিউলি-মদির,—যে প্রাণ্ডিতে পাওয়ার চরিতার্থতা আছে,—কিন্তু বিহ্বলতা নেই । তেমন দিনে নিভৃত ব্রহ্ম-বাসনার গহনে হারানো ভাইবোনকে ফিরে পেল বৌদিদি আর বিমল,—আর সেই মানবিক প্রাণ্ডির উল্লাসেই প্রাকৃতিক মাধুর্য নতুন তাৎপর্যে মুগ্ধ হয়ে উঠল । বিভূতিভূষণের গল্পে প্রকৃতি আর মানবজীবন নিসর্গ-গহন উপলব্ধির পথে গলার

গলায় জড়িয়ে চলেছে—কখনো তাইবোন, কখনো বহু, কখনো সখাসখী, কখনো দয়িত-দয়িতার নিবিড় মেহ-প্রেম-প্রীতির বন্ধনে।

এই উপলব্ধি যতই বিরলদৃষ্ট হোক,—তার পুঙ্খানুপুঙ্খ স্বভাব-বাস্তবতার সংশয় করার অবকাশ বেশি নেই। অর্থাৎ বিষয়ের কুড়ি বছর বয়সের নিঃসঙ্গ প্রবাসজীবনে প্রকৃতি-প্রেম ও মেহোৎকর্ষার এই রোমান্টিক ব্যাকুলতা, অল্পশব্দে নিভৃত-চারিদিক বৌদ্ধিম্বির অসহায় গোপনচারী মেহ-বেদনা—বিভূতিভূষণের বর্ণিত পল্লী-প্রকৃতির বর্ণনার মতই এরা যথার্থ এবং বাস্তব। কিন্তু তাঁর গল্পের শরীরে বাস্তবিকতার স্বাদ জমাট বেঁধে উঠতে পারে নি কোথাও। সে কেবল শিল্পীর ঐ আত্ম-উৎকর্ষের অভিনব বৈশিষ্ট্য।

নানা উপলক্ষে বৌদ্ধিম্বির সাক্ষাৎ ও সাহিত্য প্রায় গোটা আশ্বিন মাস ধরে যখন আত্মিক নৈকট্যের রূপ ধরেছে, তখনই স্থলে পূজার ছুটির সাড়া পড়ে যায়,—বিধবা মার কাছে ফিরে যায় বিমল। দীর্ঘ অবকাশের পরে ফিরে আবার সেই পুরাতন ছায়াঘেরা পরিবেশে দেখতে পেল বৌদ্ধিম্বিকে—এক অনির্বচনীয় পুলকে চমকিত হয়ে উঠল তার মন। এতো সে বৌদ্ধিদি নয়,—বৌদ্ধিম্বির চেনা দেহাধারে আজ এক নতুন অস্তিত্বকে আবিষ্কার করে তার অহুভব। বিমল বলে,—“সারাটি ছুটিতে দুর্যাসের কালে আমার মনের মন্দিরে আমারই শ্রদ্ধা ভালবাসার গড়া তাঁর কল্পনামূর্তিকে অনেক অর্থা-চন্দনে চর্চিত করেছি। তাই সেদিন যে বৌদ্ধিম্বিকে দেখলুম তিনি পূজার ছুটির আগেকার সে বৌদ্ধিদি নন, তিনি আমার সেই নির্মলা, পুতুলদম্পা, পুণ্যময়ী প্রতিমা, আমার পাখিব বৌদ্ধিম্বিকে তিনি তাঁর মহিমাখচিত দিব্য বসনের আচ্ছাদনে আবৃত করে রেখেছেন, তাঁর দেহ-কল্পনার জ্যোতির্বাণ্ডে বৌদ্ধিম্বির দেহটার একটা আড়াল সৃষ্টি করেছিলেন।

এ কাকে দেখলুম বলবে ?

আমাদের এই পৃথিবীর জীবনের বহু উর্ধ্বে যে অজ্ঞাত রাজ্যে অনন্তের পথের যাত্রীরা আবার বাসা বাঁধবে, হয়তো যে দেশের আকাশটা রঙে রঙে রঙীন, যার বাতাসে কত সুর, কত গন্ধ, কত সৌন্দর্য, কত মহিমা, কীণ জ্যোৎস্না দিয়ে গড়া কত সুন্দরী তরুণীরা যে দেশের পুষ্পসম্ভার-সমৃদ্ধ বনে-উপবনে ফুলের গায় বসন্তের হাওয়ার মতো তাঁদের কীণ মেহের পরশ দিয়ে বেড়াচ্ছেন, সেই অপাখিব দিব্য সৌন্দর্যের দেশে গিয়ে আমাদের এই পৃথিবীর মা-বোনরা যে দেহ ধারণ করে বেড়াবেন,—এ যেন তাঁদের সেই সুদূর ভবিষ্যৎ রূপেরই একটা আভাস আমার বৌদ্ধিম্বিতে দেখতে পেলুম।”

একদিন শুক্র-জ্যোৎস্নার অপরূপ মুহূ আলোক-রেখাকনে আমাদের পৃথিবীকে অতিক্রম করে লোকাভীতির পথে দূরাভিসার করেছিল বিভূতিভূষণের ব্যক্তিচেতনা—আজ তাঁরই শিল্প-স্বপ্ন ‘উপেক্ষিতা’ গল্পের বিমলের মধ্যে প্রক্ষেপিত বৌদ্ধিমির মানবীরাগকে আশ্রয় করেই অতিমানব-লোকের রোমাটিক অভিসারে বেরিয়ে পড়ল। এর সবটুকুই কেবল রোমাটিক নয়,—বিভূতিভূষণের সুনিশ্চিত অতীন্দ্রিয় প্রেম এবং আত্ম-উৎকান্তির কল্পনাদীপ্ত সাধন-পথ বেয়ে সেই রোমাটিকতা যেন অসীমাহুতবের ক্রীণ অক্ষুট ব্যঞ্জনার মিষ্টিক হয়ে ওঠে। এই বিশেষ তাৎপর্থেই বিভূতিভূষণকে ‘কবি’ অভিধায়িত্ব করেছেন তাঁর চেয়ে কনিষ্ঠ আরো এক কবি,—“কবিমাত্রেই রোমাটিক। ইন্দ্রিয়জ্ঞানের বেড়া ডিঙিয়ে যাওয়াটাই সমস্ত সৃষ্টির নিহিত প্রেরণা, কবি দূরাধেষী।”^{১১} বিভূতিভূষণের মধ্যে ইন্দ্রিয়জ্ঞানের বেড়া-ডিঙানো এই দূরাধেষিতাকেই শিল্পীর উৎকান্তি-ধর্ম বলে অভিহিত করেছি; এই অর্থেই তাঁর রোমাটিকতাও অনতিক্ষুট মিষ্টসিদ্ধ-এর মূরতিবৃত্ত।

এখানেই আরো একটি সত্য স্পষ্ট করে নেবার প্রয়োজন রয়েছে। বিভূতিভূষণের গল্প-উপন্যাসে প্রকৃতি-প্রীতির প্রসঙ্গে নানা প্রতীচ্য পূর্বসূত্রের উল্লেখ বহুধা উচ্চারিত হয়ে থাকে। বিশেষ করে Thomas Hardy-র কোনো কোনো রচনার সঙ্গে তাঁর কোনো কোনো লেখার সদৃশতা লক্ষ-গোচর হয়েছে থাকে। তাহলেও সেটুকু কেবল বহিঃসাদৃশ্য। বিভূতিভূষণের প্রকৃতি-চেতনার কোনো পূর্বসূত্র যদি খুঁজতেই হয়,—অতঃকালের দিক থেকে তা কেবল রবীন্দ্র-ভাবনাতেই উপস্থিত,—তাও গল্প-উপন্যাসের চেয়ে রবীন্দ্র-কবিতায়। প্রকৃতির মধ্যে আত্মিক অন্তিমের অহুত্ব অনেক রোমাটিক ইংরেজ কবির মধ্যেও দুলভ নয়। Wordsworth, Keats, Shelley-র সঙ্গে ঔপন্যাসিক Thomas Hardy-ও এই প্রসঙ্গে উল্লিখিত হতে পারেন। কিন্তু বিভূতিভূষণের প্রকৃতি-চেতনা বিশেষার্থে আধ্যাত্মিক। হিন্দুর জন্মান্তরবাদ এবং পরলোক-ব্রহ্ম থেকে বিচ্ছিন্ন করে দেখলে তার মূল স্বভাবটুকুই অসার্থক হয়ে পড়ে। এই প্রসঙ্গে স্মরণ করতে হয়, রবীন্দ্রনাথের গল্প-উপন্যাস-কবিতার প্রকৃতি-চিত্রণের বহুস্থলে হয়ত প্রতীচ্য-কবিতার আপাত সদৃশতা রয়েছে, যদিও অধ্যাপক তারকনাথ সেন রবীন্দ্র কাব্যে ‘প্রতীচ্য প্রভাবের’ প্রচলিত ধারণা সম্পর্কে বিপরীত সত্যই প্রতিষ্ঠা করেছেন বিশ্বকর দৃঢ়তার সঙ্গে।^{১২} কিন্তু প্রতীচ্য পূর্বভাবনার প্রেরণা যতটুকুই থাক, রবীন্দ্রনাথের অনেক কয়টি সার্থক রোমাটিক

১১। ডঃ হরপ্রসাদ মিত্র। উল্লেখ্য :—‘সাহিত্য, সাধনা, সম্বন্ধ’—‘সাহিত্যের ধর্ম’ পৃষ্ঠা ১৩৬৬।

১২। ডঃ T. N. Sen—‘Western Influence on the Poetry of Tagore’.

কবিতার বর্তমান রূপ-সৌন্দর্য-লাবণ্য অসম্ভব হত, তার মূল থেকে হিন্দু জন্মান্তরবাদের বিশ্বাসটুকুকে বিচ্ছিন্ন করে নিলে। ‘অহল্যার প্রতি,’ ‘বসুন্ধরা,’ ‘সমুদ্রের প্রতি’ ইত্যাদি বিখ্যাত কবিতাগুলি কেবল ডারটাইনের বৈজ্ঞানিকতার রসকলত্রুতি নয়, একথা অসম্ভব করার প্রয়োজন রয়েছে। তাছাড়া রবীন্দ্রনাথের মৃত্যু-দর্শনের গহনে গভীর আধ্যাত্মিকতার কথা বাদ দিয়েও রোমান্স-রস যতটুকু আছে,—সেও ঐ জন্মান্তর-রহস্ত-ভাবনার অপরূপ পরিণাম বই কি ?

এই রহস্ত-চেতনা কবির মধ্যে প্রথম উদ্ভূত হয়েছিল সহজাত বুদ্ধির মত। ‘ছেলেবেলা’, ‘জীবনস্মৃতি’ প্রভৃতি গ্রন্থে সেই অপ্ৰত্যাশিত অপরূপ আবির্ভাবের অসম্ভব বস্তু চিত্রিত হয়েছে। পরবর্তী কালে মহাবির সান্নিধ্যে বালক-কবির মনে প্রথম নিসর্গ-স্পন্দনের স্মৃতি, সৌরভের সঙ্গে ব্যক্তিগত ঔপনিষদিক প্রত্যয় ও উপলব্ধি যুক্ত হয়ে রবীন্দ্রনাথের নিসর্গপ্রেম এক অতীন্দ্রিয় আধ্যাত্মিকতা লাভ করেছে। এই একই অর্থে বিভূতিভূষণের প্রকৃতি-প্রেম, তথা তাঁর সামগ্রিক রোমান্টিক চেতনা আধ্যাত্মিকতা-স্বরূপিত। এ-পথে উপনিষদের কবিকুলের পরে শিল্পীর একমাত্র পূর্বসূরী কবি রবীন্দ্রনাথ,—একথা যেন না ভুলি। তাঁর ‘কুশলপাহাড়ি’ গল্পের সাধুজি নিজের উপলব্ধিকে গোঁথে দিয়েছিলেন, ঈশোপনিষদের একটি শ্লোকের স্তব্ধে। শ্লোকটি তিনি ব্যাখ্যাও করেছিলেন। “বার বার” তিনি “বলতে লাগলেন, ‘ক’বির্মণীষী পরিভূঃ স্বয়ম্’, শ্লোকটির মধ্যকার কবি কথাটার অর্থ—বুদ্ধ। সাধুর মুখের সেই মধুর গভীর বাণী আজও কানে বাজে :— ‘কবিই তিনি বটেন বাবা। এখানে বসে বসে দেখি। এই শালগাছটাতে ফুল কোটে, বর্ষাকালে পাহাড়ে ময়ূর ডাকে, বর্ণা দিয়ে জল বয়ে যায় তখন ভাবি কবিই বটে তিনি। আমি কিছু পাইনি বাবা। দেখ্‌চো এসব বাইরের ভড়ং। ভেতরের জ্ঞান কিছু হয় নি। তবে দেখ্‌তে চেয়েছি তাঁকে। তাঁর এই কবিরূপ দেখে ধস্ত হয়েছি’।”

এই শেষোক্ত কথা ব্যক্তি এবং শিল্পি-বিভূতিভূষণেরও। এই অসম্ভব যতটুকু তাঁর পাঠকেরও বিভূতিভূষণের বস্তু আত্মদানে তিনি ততটুকুই কেবল চরিতার্থ। বস্তুত ‘কল্লোলমৃগে’র উটদিগন্তে তাঁর সৃষ্টির অনন্ত-স্বাভূতা এখানেই। প্রচলিত রোমান্টিকের মত বস্তু-বিমুখ, বাস্তব-পলাতক নন বিভূতিভূষণ। তার শব্দর যাকে ‘সৃষ্টির কাঁচামাল’ বলেছেন, অস্তুত প্রকৃতি-চিত্রণ প্রসঙ্গে তার প্রাচুর্য-সমৃদ্ধি বিভূতিভূষণের রচনার অভুলনীয়। মানব-স্বভাব-চিত্রণেও পরিবেশোচিত বাস্তবিকতাকেও শিল্পী যে এড়িয়ে চলে ন ‘উপেক্ষিতা’ গল্পের পূর্বোক্ত আলোচনার সেকথা বলেছি। তবু—এই বস্তুসমৃদ্ধি সত্ত্বেও বিভূতিভূষণের গল্প-বিষয়ে এমন এক বস্তুভারহীন মুক্তি রয়েছে,—অবিশ্বাসীদের সৃষ্টিতে যা নির্বন্ধক লম্বা, স্বপ্রাকৃত রোমান্টিকতা বলেই কেবল মনে হয়। কিন্তু

একালের পরমাণবিক আকাশচারণের যুগে এই শৈলী-রহস্ত সম্পূর্ণ দুর্বোধ্য হওয়া উচিত নয়। বিশ্ব-আকাশে বায়ুস্তর পেরিয়ে গেলেই আর কোনো ভার উপলব্ধ হয় না—সমগ্র অস্তিত্ব এক ভারহীন মুক্তিতে মেঘের চেয়েও হালকা হয়ে পড়ে। আমাদের বস্তুজগতের অতিভারাক্রান্ত যান্ত্রিক খোপরে বসে সেই মুক্তিলোকে পরিক্রমা করে আসছেন একের পর এক মহাশূন্যের অভিযাত্রীগণ। সৃষ্টির জগতে বিতৃতিভূষণও সেই আধুনিকতম কলাকৌশল আবিষ্কার করেছিলেন, আমাদের কালের বিজ্ঞান যে রহস্ত আবিষ্কার করেছে তাঁর তিরোভাবেরও বহুবছর পরে। সেই অলৌকিক কলাচাতুর্যের বশে আমাদের ধূলামাটির বস্তুভার-সমৃদ্ধ প্রকৃতি ও মানব জীবনের অসংখ্য উপকরণের উদ্‌যানে চড়ে উৎক্ৰান্তিধর্মী শিল্পী নিজ আত্মার শক্তিতে উত্তীর্ণ হয়ে গেছেন আধ্যাত্মিক উপলব্ধি-স্বরভিত রোমাটিক স্বপ্ন-কল্পনার জগতে। যার ফলে বিতৃতিভূষণের সৃষ্ট জীবন ও জগৎকে এক আশ্চর্য মায়ালোক বলে মনে হয়, যা আমাদের হয়েও বুঝি আমাদের নয়, —আমাদের না হলেও, আমরা ছাড়া আর কারো জন্তেই নয়।

‘উপেক্ষিতা’ গল্পে এই মায়া-রহস্তলোক সম্পূর্ণ রচিত হয়ে গেছে বিমলের উপলব্ধিতে বৌদিদির দ্বিতীয় জন্মের গভীরে। পরবর্তী অংশে আছে অগভীর বিচ্ছেদ-বেদনার স্বপ্নে রোমাটিক নারী-প্রেমাকুলতাজনিত বিষাদ-বিলাস।

বৌদিদির ব্যাকুল উৎকণ্ঠা ছিল মাকে নিয়ে এসে বিমল ঐ পাড়াগাঁয়েই স্থায়ী বাসা বাঁধবে,—ভাইবোনের সম্পর্কের ভিত তখন পাকা হয়ে যেতে পারবে। কিন্তু এমন দিনে এসেছিল ইউরোপ-আমেরিকার আহ্বান,—নতুন শিক্ষা লাভের অস্ত্রে নতুন জীবনসিঁদুর প্রতিক্রিয়া। অতএব বৌদিদির সেই স্নেহ-ব্যাকুলতা উপেক্ষা করে তাকে কিছু না জানিয়েই পালিয়ে গিয়েছিল বিমল। সে আজ কতদিনের কথা! পঁচিশ-ছাব্বিশ বছর কেটে গেছে তারপর। এমন কি নতুন বৈয়নিক জীবনের প্রাচুর্যের প্রতিক্রিয়া নিয়ে দেশে ফিরে এসেছে ষোল-সতর বছর আগে। এর মধ্যে বাংলা দেশে যাওয়া হয় নি। আজ সন্ধ্যার সমুদ্রতীরে বসে তবু বিমলের মনে পড়ে সেই উপেক্ষিতার স্বতিকথা;—“ওগো লক্ষ্মী, ওগো স্নেহময়ী গল্পীবধু, তুমি আজও কি আছো? এই সুদীর্ঘ ২৫ বছর পরে আজো তুমি কি সেই পুকুরের ভাঙ্গাঘাটে সেই স্বকম জল আনতে যাও? আজ সে কতকালের কথা হলো, তারপর জীবনে আবার কত কি দেখলুম। আবার কত কি পেলুম—আমার জীবনের সেই ফুলফোটা পাখি-ডাকা সকালবেলাটিতে তুমি প্রাণে যে অমৃত সিঁধন করেছিলে তার কথা অনেকদিন ভুলে গিয়েছিলুম……আজ কতদিন পরে আবার তোমার কথা মনে পড়লো…তোমার আবার দেখতে বড়ো ইচ্ছে করছে, দিদিমাণি, তুমি আজও কি আছ? মনে আসছে অনেক দূরের যেন কোনো খড়ের ঘর…মিটমিটে

মাটির প্রাণীপের আলো...মৌন সন্ধ্যা...মীরব ব্যথার অশ্রু...শান্ত সৌন্দর্য...দেহনাথ
স্বাভাৱী শাড়ির আঁচল...

আরব সমুদ্রের জলে এমন করুণ স্রবাস্ত কখনো হয় নি।”

‘উপেক্ষিতা’ গল্প শেষ হয়েছে এখানে,—সেই সঙ্গে মনে হয়, সাদ হতে পেরেছে
বিভূতিভূষণের গল্প-স্বভাবেরও নিঃশেষ পরিচায়ন। আধ্যাত্মিক উৎকৃষ্টি-ধর্মাবিত
যোমান্স-পিপাসাই তাঁর শিল্প-প্রকৃতির মুখ্য প্রবণতা;—প্রকৃতি-চেতনা ও নারীপ্রেমের
উৎকর্ষ ছিল আবার তারই প্রধান উপকরণ। অবশ্য অধিকাংশ ক্ষেত্রেই সে প্রেম-বোধ
স্বেক্ষের গভী অতিক্রম করে প্রণয়ের পর্যায়ে উন্নীত হতে পারে নি। যদি বা কখনো
তাও হয়ে থাকে, তেমন ক্ষেত্রেও বিভূতিভূষণের প্রণয়-চেতনার যৌনতাবোধ প্রায়
অনুপস্থিত। এদিক থেকে তাঁর শিল্পদৃষ্টি শিশুর মতই ছিল সরল—নিরাভারণ,
নিরাবরণ। অধ্যাপক প্রমথনাথ বিনী বলেছেন ‘পথের পাঁচালী’র অপূ বয়সে বড়
হয়ে ওঠার পরেও মনে মনে তার বালকস্ব বোটে নি কোনকালে। বস্তুত “বিভূতিভূষণ
নিজেও শেষ পর্যন্ত বালক ছিলেন। তাই জীবনের জটিল ও দুর্গম দিকটা তাঁহার
চোখে পড়িত না, কিংবা পড়িলেও জটিলতার মর্ম বুঝিতে পারিতেন না, সমস্তকেই
নিজের হাঁচে সরল করিয়া প্রকাশ করিতেন।”^{১০}

বস্তুত সারল্যই ছিল বিভূতিভূষণের গল্প-সাহিত্যের সাধারণ শৈলী,—
কি প্রকরণে কি বিষয়-বিন্যাসে সব দিকেই তাঁর রচনা অপ্রত্যাশিতভাবে
সরল যার ফলে সৃষ্টির মধ্যে জীবনের ভারটুকু আর কিছুতেই অহুভব করা
যায় না। দৃষ্টান্ত হিসেবে লেখকের অতিপ্রাকৃত বিষয়ক গল্পগুলোর কথা স্মরণ করা যেতে
পারে। বাংলা উপজ্ঞানে পরলোকতত্ত্ব আরোপে বিভূতিভূষণের এক সফল পরীক্ষা-
প্রকরণ রূপে ‘দেবযান’-এর উল্লেখ করা হয়ে থাকে। কিন্তু প্রমথ বিনী এ-বিষয়ে সার্থকতম
সিদ্ধান্ত করে বলেছেন,—‘দেবযান’ উপজ্ঞানে “পরলোককেও তিনি একটি খেলাঘর
রূপে রচনা করিয়াছেন।” বিভূতিভূষণের তাত্ত্বিকতা এবং অতি-প্রাকৃত বিষয়ক ছোট-
গল্পগুলি পড়েও এই খেলাঘরের কথাই মনে হয়। ‘তারকনাথ তাত্ত্বিকের গল্প’ এবং
‘তারকনাথ তাত্ত্বিকের দ্বিতীয় গল্প’,—বিভূতিভূষণের অতি-প্রাকৃত ও তাত্ত্বিকতা বিষয়ক
দুটি শ্রেষ্ঠ রচনা। তাতে তন্ত্রসাধনা ও নানাপ্রকার তন্ত্রোদ্ধতির প্রসঙ্গ ব্যাপকভাবে
আলোচিত হয়েছে। বিশেষ করে অতিলৌকিক অতিশয়ের সাদৃশ্য-চারণজনিত
বীতৎসতা এবং মাদকতার উপকরণ বথাক্রমে গল্পদুটিতে পরিবেশিত হয়েছে যথেষ্ট
পরিমাণে। তাহলেও, তারানন্দরের অহরূপ-বিষয়ক গল্পের নিরুদ্ভাস উৎকর্ষ, চমক

অথবা প্রগাঢ়তা তার কোনো অংশেই উপস্থিত নেই। শিশুর মত নির্ভীক সরল মনের কাছে ভগ্নমস্তকের ভয়-বিধানে অলৌকিক কৌতূহলের এক রহস্য-বিশ্ব আলোকলোকের পরিচয় যেন শিল্পী মেলে ধরেছেন,—তার নিজের চোখে দেখা ‘শুক্রজ্যোৎস্না’র মত বা কীর্ণ রহস্যকরতায় মেহুর।

আলোক-সম্ভব বিটিক জগৎ ছেড়ে নিছক চেনা পৃথিবীর অতীত প্রেক্ষাপটেও শিল্পী যেখানে বিচরণ করেছেন, সেখানেও বিভূতিভূষণের রোমাণ্টিক দৃষ্টিভঙ্গী বালহুলভ সরল-বিধানে একান্ত স্বচ্ছ,—কিছুটা যেন আধ্যাত্মিকতার সুরাস্তম্ভও। বস্তুত স্বভাবসিদ্ধ রোমান্স রচনার উপকরণ হিসেবে প্রকৃতির পরিবর্তে, কিংবা প্রকৃতির অল্পবঙ্গরূপে কখনো কখনো ঐতিহাসিক ঐতিহ্য-লোকের আশ্রয় শিল্পী স্বীকার করেছেন। কিন্তু সেখানেও,—ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় বার্থ সিদ্ধান্ত করেছেন,—“লেখকের প্রকৃত শক্তি প্রাচীন যুগের দ্বৈত ব্যঙ্গনা-সম্বিত প্রকৃতি বর্ণনায়, ঐতিহাসিকতায় নহে।” “‘নাস্তিক’ এ-রকমের একটি গল্প,—জৈন যুগের পটভূমিতে যেখানে প্রকৃতি-প্রেম ও বালহুলভ প্রণয়চিন্তা, তথা বাল্যপ্রণয়ের স্বাভাবিক মনোমোহন রসের আবেশ সৃষ্টি করেছে।

এসব গল্প—‘উপেক্ষিতা’র মত বিভূতিভূষণের অধিকাংশ ছোটগল্পই আকৃতিতে ছোট নয়। আশ্চর্য এক গতিশীল কথকতার ভঙ্গী আছে তাঁর সৃষ্টিতে,—এটুকু তাঁর পৈতৃক উত্তরাধিকার। কথার মধ্যে আড়ম্বর নেই, অধিকাংশই স্বভাব-বর্ণন,—প্রায় কোনোপ্রকার মণ্ডন-প্রয়াস ব্যতিরেকেই যা কথার অন্তর্নিহিত রোমান্স ও অতীন্দ্রিয় রসকেও পরিষ্কৃত করে প্রকাশ করতে পারে। এই অর্থেই প্রথম বিদী বলছেন কথার গারে বিভূতিভূষণের ভাষা রেশমী শালের মত গারে গারে জড়িয়ে থাকে, তার পৃথক অস্তিত্ব প্রায়ই অস্বাভাবিক হয়ে ওঠে না। কিন্তু এই অনায়াস বর্ণনায় মাধ্যমে অতীন্দ্রিয় সৌন্দর্যপ্রীতির আভাস রচনা করতে গিয়ে বস্তুত স্বভাবতই বিস্তারিত হয়ে পড়েছে, সেই সঙ্গে শিল্পীর বালকোচিত বন্ধনহীন প্রকৃতিপ্রীতি বিষয়-বর্ণনাকেও ব্যাণ্ড করে তুলেছে।—স্বাভাব্য বিচারে তাকে অসংগত বলব না কিছুতেই, কিন্তু ছোটগল্পের শরীর-গঠনের দিক থেকে প্রায়ই সে অসংগত হয়েছে।

ফলকথা ‘কল্লোলের কালে’র আদিক-সচেতন, জীবন-জটিলতার ভাবাক্রান্ত আত্ম-খণ্ডিত জীবনের পথে বিভূতিভূষণ ছিলেন যখনলোকে নিরঙ্ক-দৃষ্টি এক আনন্দনা পথিক—যখনলোকের ভাবহীন স্বাদ আর অথবা সুরভিতে সমগ্র চেতনাকে প্রত্যয়সিদ্ধ খুশিতে ভরে বিদ্যার নিয়েছেন—বিশবস্তুর জীবনের শব্দপথে যিনি মানস সন্ধ্যাবরের শিল্পিত।

এঁর গল্প-সংকলন গ্রন্থগুলির মধ্যে রয়েছে :—মেঘমল্লার (১৩৩৮), মৌরীফুল (১৩৩৯), বাজীদল (১৩৪১), জয় ও মৃত্যু (১৩৪৪), কিম্বদন্তি (১৩৪৫), বেনীদিব ফুলবাড়ি (১২৪১), নবাগত (১২৪৪), তালনবন্দী (১৩৫১), উপলব্ধি (১২৪৫), বিধুমাস্টার (১৩৫২), ক্ষণভঙ্গুর (১৩৫২), বিভূতিভূষণের শ্রেষ্ঠ গল্প (১২৪৭); মুখোশ ও মুখশ্রী (১২৪৭); আচার্য কৃপালিনী কলোনী (১৩৫৫), জ্যোতির্বিদ্যন (১২৪৮), কুশলপাহাড়ী (১২৬১), বিভূতিভূষণের গল্প পঞ্চাশৎ, রূপহলুদ (১৮৭৯ শকাব্দ) প্রভৃতি ।

মনোজ বসু

বিভূতি বন্দ্যোপাধ্যায়ের পরে মনোজ বসু (১৯০১) প্রসঙ্গ মনে আসে ; কালের নিরিখেও তাঁর গল্প-শিল্প প্রায় আক্ষরিক অর্থেই ‘কল্লোল-যুগের’ তটবর্তী । ‘কল্লোল’ পত্রিকাতে মনোজ বসুর কবিতা প্রকাশিত হয়েছিল একাধিক ; কিন্তু গল্পকার রূপে তাঁর প্রতিষ্ঠা ১৩৩৭ বঙ্গাব্দের আগে নয় । ভগ্ন-গোষ্ঠী ‘কল্লোল’-এর সংহতি তখন অবসর ।

আর এ কেবল কালের কথা নয় । ভাব-কল্পনা এবং রূপ রচনার স্বাভাব্যতাও মনোজ বসু ‘কল্লোল-কাল’-বন্দের উৎক্ষেপ-যুক্ত । তাঁর স্বতন্ত্র ভূমিকার সাদৃশ্য যদি খুঁজতে হয়, তার এক কোটিতে মনে পড়ে তারশংকরের কথা ; আর এক কোটিতে—এবং সেই কোটিই তাঁর অন্তঃপ্রবণতার নিকটবর্তী,—আছেন বিভূতি বন্দ্যোপাধ্যায় । ১৩৩৭ সালের কাটিক সংখ্যা ‘বিচিত্রা’-তে প্রকাশিত হয় মনোজ বসুর প্রথম স্বরসীর্ণ গল্প ‘নতুন ফসল’ ;—‘বনমর্মর’ গ্রন্থে তা সংকলিত হয়েছে ‘পিছনের হাতছানি’ নামে । ঐটিই গল্পের লেখক-দস্ত আসল নাম ; নতুন লেখকের প্রথম উল্লেখস্বরূপ ফসল বঙ্গসরস্বতীর ভাণ্ডারে জমা হতে চলেছিল, তাই বসু নতুন নামকরণ করে দিয়েছিলেন ।^{৪৫} তার ছয় মাস পরে ‘প্রবাসী’তে (বৈশাখ ১৩৩৮) প্রকাশিত হয় ‘বাঘ’ গল্প ; তখন থেকেই ধীরে ধীরে অবিসংবাদী হয়েছে গল্প-শিল্পী রূপে মনোজ বসুর সমুদ্র প্রতিষ্ঠা । ঐ গল্পের সূত্রেই প্রথম পরিচয় হয়েছিল ‘প্রবাসী’ অফিসে বিভূতি বন্দ্যোপাধ্যায়ের সঙ্গে ; এবং প্রথম পরিচয়েই তিনি বুকে জড়িয়ে ধরেছিলেন মনোজ বসুকে ।^{৪৬} তার কারণ মনে হয়, অবচেতনালীন পরমাত্মীয়তাবোধের প্রেরণা !

মনোজ বসু বিভূতিভূষণের কত নিকটে—অথচ তাঁর থেকে অনেক দূরেও ! প্রকৃতি-প্রেম, প্রকৃতির ভেতর দিয়ে জীবন দেখার শিশু-স্বলভ আগ্রহ, প্রকৃতি আর

৪৫। ডঃ মনোজ বসু—‘কেমন করে লেখক হলো’—বেতার ভাষণ, ৪০ বর্ষ, ১২শ সংখ্যা ।

৪৬। ডঃ ভদ্রাচার্য ।

জীবনে মিলিয়ে-মিশিয়ে বৃহত্তর জীবন-সত্য সন্ধানের পরাবাস্তব উৎকর্ষা,—এই সব নিয়েই বিভূতিভূষণের শিল্পি-ব্যক্তিত্ব।—সমস্ত এসব কথা 'আলোচনা' করে এসেছি। নিসর্গ-প্রকৃতি, এবং ব্যক্তি কিংবা সমষ্টিবদ্ধ মাতৃবের জীবন সম্পর্কে তাঁর প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা ব্যাপক যত ছিল, তারও চেয়ে বেশি পরিমাণে ছিল অন্তর্ভেদী—সুগভীর। তাই বিভূতি বন্দ্যোপাধ্যায়ের লেখা পড়ে মনে হয়, গল্পবস্ত্ত—আখ্যানভাগ—যত কমই থাক, জীবনের বাস্তবিক তথ্য ও প্রাকৃতিক পরিবেশচিত্র একের পর এক ঠাঁসা বুনে গড়ে উঠেছে যেন বর্ণনা-রসদীপ্ত তাঁর কথাশিল্পের নক্ষী কাঁথা। অল্প এসঙ্গে না গেলেও স্বয়ং 'পথের পাচালী' এই অমূল্যবের শ্রেষ্ঠ উদাহরণ।

অথচ এ-কথাও অস্বীকার করার উপায় নেই যে, শিল্পীর চোখে-দেখে জীবনের বর্ণ-বিচিত্র সে বিবরণ পড়ে মনে হয়, 'তিনশো বছরের' আগেকার বাংলাদেশের স্থিতি-মন্দিরতায় বুঝি বিচরণ করছি। প্রমথ বিহারী এ অমূল্যবের যথার্থতা পূর্বে লক্ষ্য করে এসেছি। আর তার কারণ নিহিত ছিল বিভূতিভূষণের মানস-প্রকৃতির মধ্যে; আসলে একটি জন্ম-শিশু তাঁর শিল্পি-চেতনাকে নিয়ত পরিব্যাপ্ত করেছিল। শিশুর মত চেনা জগতের আবহা বহুস্ত ভেদ করে চিরবহুস্ত-ধেরা অচিনলোকে উদ্ভীর্ণ হয়ে যেতে পারার অবিরত পিপাসা ছিল তাঁর জীবনের এবং স্বজনশীল ব্যক্তিত্বের শ্রেষ্ঠ পাথর। অবনীন্দ্রনাথ শিল্পীর সত্তাকে পূর্ণমনস্ক শিশু-চেতনার সঙ্গে তুলনা করেছেন।^{৪৭} অপরিণতমনা শিশু বাস্তব জগতের বাঁধন পালিয়ে অতি-বাস্তবের কল্পলোকে স্বপ্ন-বিচরণ করতে লুপ্ত হয়; আর বিভূতি বন্দ্যোপাধ্যায়ের মত আজন্ম-শিশুর প্রতিভা বাস্তবিক অভিজ্ঞতায় সকল বাঁধন পেরিয়ে বৃহত্তর বাস্তবের—জীবনের দেশকালাতীত শাশ্বত সত্য পরিচয় সন্ধানে স্বপ্ন-মগ্ন। তাই তাঁর সৃষ্টির গভীর ভূমিতে চেনা জগতের পথে হাঁটতে হাঁটতে মনে হয় পায়ের তলায় মাটির স্পর্শ যেন ঘটছে না—যেন স্বপ্নের মাঝে পায়ে হেঁটে উড়ে চলা চলেছে কোনো স্বপ্নাতীতের নর্মলোকে। শিল্পি-চেতনার স্বপ্নাত্তবে জারিত এই বিশেষ অভিব্যক্তিকেই বলেছিলাম বিভূতি বন্দ্যোপাধ্যায়ের রচনার পরাবাস্তবের রস।

মনোজ বসুও বুঝি তেমনি—তবু একেবারেই তেমনি নন। তাঁর গািল্পিক চেতনার মূলেও প্রকৃতিই প্রধান—প্রকৃতির সর্বব্যাপী স্বপ্নলীলার আবরণে মানবজীবন-পরিচয় কেমন আচ্ছন্ন আবিষ্ট অনতিসংলগ্নও হয়ে আছে। জীবনকে নিয়ে, চোখের-পায়ে মুঠোভরে ধরা প্রকৃতির রূপমূর্তি নিয়ে আত্মমগ্ন স্বপ্নের গহনে তলিয়ে বাবার প্রবণতাও তাঁর আন্তরিক স্বভাব। তবু তাঁর বস্তুতীর্ণ জীবন-স্বপ্নও জীবনের ইন্ড্রিয়গোচর চরিত্রটিকে একেবারে এলোমেলো করে দেয় না। সমগ্রাণ বস্তু লিখেছিলেন—

৪৭। অঃ অবনীন্দ্রনাথ—'বাগেবরী শিল্প প্রবন্ধাবলী'।

“রোমান্সপ্রিয় লেখক তিনি, কিন্তু তাঁর রোমান্সে মিশিয়ে আছে গ্রাম-বাংলার একেবারে মাটি মাখানো আকৃতি ; বিদেশী ফেস্-পাউন্ডারের গন্ধ-জড়ানো অন্তর্জগতের রোমান্স। এই তাঁর সাকল্যের চাবিকাঠি। এইখানেই তাঁর সিদ্ধি। প্রাকৃতিক পরিবেশ কাটিয়ে ওঠার চেষ্টা করেছেন বারবার, বারবার মানবিক জগতে ফিরে আসতে ; যে মানুষ মাটির মানুষ, মনোজ বহু তাদেরই কাছাকাছি লেখক।”^{৪৮}

অর্থাৎ মনোজ বহুর শিল্পি-কল্পনাতেও মানুষের অস্থিমজ্জার প্রাকৃত অস্তিত্ব প্রকৃতির আলোছায়া-নিবিড় প্রচ্ছন্নতলে আবছা স্বপ্নাবেশের মাধুরি নিয়ে ঘুরে ফিরেছে। কিন্তু বিভূতি বন্দ্যোপাধ্যায় চোখে-দেখা জীবন ও প্রকৃতিকে উজ্জীবিত নবরূপে ভারহীন মেঘের মত আছবান করে এনেছেন আপন কল্পনার নভোলোকে ; মনোজ বহু তাঁর রোমান্টিক মনের প্রেম দিয়ে আর্স্টেগৃষ্ঠে জড়িয়ে বেঁধেছেন সেই প্রকৃতি আর জীবনকেই। অন্তর্গঙ্গে বাংলা কথাসাহিত্যে বিভূতি বন্দ্যোপাধ্যায় যদি অনাবিল স্বভাব-শিশু হন,—মনোজ বহুর শিল্পি-আত্মা তাহলে একটি অগ্নান কিশোর-ধর্ম লাভাশ্রম্য। শিশুর স্বপ্ন অধরা রহস্তলোকে নিত্য ধাবমান ; কিশোরের আবেশ হুহাত দিয়ে প্রাণভরে জড়িয়ে ধরার,—জড়িয়ে পাবার। ফলে বিভূতিভূষণের প্রকৃতি-দৃষ্টি বেদন নিশ্চিন্দ্রপুরের গ্রাম্য ঝোপঝাড়, তেমন লবটুলিয়া বৈহারের আরণ্যক নির্জনতার সমান প্রবাহময়। মনোজ বহুর প্রকৃতি-চেতনাও একাধারে স্নিগ্ধ শ্রামলিমা এবং কক্ষ ভয়ালতার সেবা করেছে যুগপৎ ; কিন্তু সে অভিন্ন আধারে। আপন জন্মশ্রমটির অন্তঃশীল প্রাণস্পন্দন মনোজ বহুর ভাব-কল্পনার শিরায় শিরায় রক্ত কণিকা যোজনা করে ফিরেছে। তারই উদ্দীপনায় তিনি আবাল্য চকিত, তারই আবিষ্ট-কল্পনায় জন্ম-রোমান্টিক—অথচ তারই ধূলায় ধূসর হয়ে আছে তাঁর সমগ্র সত্তা। তাই মনোজ বহুর স্বপ্নেও মাটির গন্ধ ; আবার তাঁর চোখে-দেখা বাস্তবিকতার রঞ্জে রঞ্জে কিশোর-ভাবালুতার স্বপ্ন-সুস্বাদ !

এ-রকম কথায় কথাই বাড়ে। অতএব শিল্পীর সম্পর্কে তাত্ত্বিক প্রসঙ্গেই আসা যাক ; বক্তব্য তাতে পরিষ্কৃত হতে পারবে। যশোর জেলার ডোঙাঘাটা গ্রামে বিখ্যাত বহু পরিবারে জন্মেছিলেন মনোজ বহু। “নিম্নমধ্যবিত্ত একান্তবতী বৃহৎ পরিবারের সন্তান তিনি। সম্পদ-সম্পত্তি বলতে যা বোঝার, তা ছিল না তাঁদের। কিন্তু ধাতির সম্মান ছিল প্রচুর।”^{৪৯}

জন্মস্থলে মনোজ বহু আসলে দক্ষিণ পূর্ববঙ্গের হুন্দরবন অঞ্চলের সন্তান ; মানস আতিশ্বেও সম্পূর্ণরূপে তাই।

৪৮। ভাবানী মুখোপাধ্যায়—‘কাছে বসে শোন’—‘অমৃত’ পত্রিকা, ১৯ কাণ্ডিক, ১৩৭২।

৪৯। দীপক চল্ল—‘মনোজ বহু : জীবন ও সাহিত্য’।

শিল্পী নিজে বলেছেন—“পাড়াগাঁয়ের ছেলে, বাড়ির সামনে বিল। ছেলে বয়স থেকে ঋতুতে ঋতুতে বিলের রূপ বদলানো দেখেছি। চৈত্র-বৈশাখে ক্রোশের পর ক্রোশ ধুঁ ধুঁ করে। রাত্রিবেলা বাইরের উঠানে ঝাড়িয়ে দেখতাম দূরে আগুন জলে জলে উঠছে। আলো নাকি ঐগুলো। কল্পনা করতাম কালো কালো ভয়াল অতিকায় জীব বিলের অন্ধকারে গড়িয়ে বেড়াচ্ছে শিকার ধরবার আশায়। হাঁ করছে, আর আগুন বেরুচ্ছে মুখ দিয়ে। মুখ বন্ধ করলে আগুন নেই। পথিক গ্রামের আলো ভেবে ছোট্টে সেদিকে। দপ্ করে আবার আর একদিকে জলে ওঠে। পাগল হয়ে পথিক ছোট্টাছুটি করে। আলোর দল চারিদিক থেকে ঘিরে এসে ধরে।

“এই ভয়ঙ্কর বিল বর্ষায় সবুজ সজল-স্নিগ্ধ। দিগন্তব্যাপ্ত ধান ক্ষেত, আলের প্রাস্ত শাপলা আর কলমি ফুলে আলো হয়ে যায়। আল পেরিয়ে জলশ্রোত বয়ে চলে, নৌকো ডাঙা অবিরাম ছুটোছুটি করে। ধানবনের ভিতর থেকে হঠাৎ চাষীর গলার গান ভেসে আসে—সখিসোনার প্রেমকাহিনী।

“আবার প্রথম নীতে পাকা ধানে বিলের গেকরা রং। ঝাঁক বোঝাই ভারে ভারে ধান নিয়ে আসছে। ঘরে ঘরে পালা-পার্বণ ভাসান-কবি-যাত্রাগান। ঢোল বাজছে এপাড়া-ওপাড়ায়। ধান খেয়ে খেয়ে ইঁদুরগুলো অবধি মুটিয়ে সারা উঠান ছোট্টাছুটি করছে।

“এই বিল ও বিলের প্রান্তবর্তী মাছুষগুলো তাদের দুঃখ-সুখ আশা-উদ্ভাস নিয়ে আমার মন জুড়ে রয়েছে; বিশাল বাংলাদেশকে আমি চেনেছি এদের মধ্য দিয়ে।”^{৫০}

অর্থাৎ মনোজ বহু যে প্রকৃতিকে চিনতেন, সেই বিচিত্ররূপা প্রকৃতি তাঁর স্বভাব-কবির কল্পনাকে আবালা মথিত করেছিল;—কখনো সে ভয়ঙ্করী, কখনো শান্তী,—কখনো আবার মন-জুড়ানো প্রিয়বান্ধবী! মনোজ বহু কবিতা লিখেই সাহিত্যের জগতে প্রবেশ করেছিলেন; কবিতা-রস তাঁর শিল্প-কল্পনার মজায় মজায়! সে কোনো সচেতন পরিশীলনে করিত ভাবনা নয়, আবহমান কালে বাংলার গাঁয়ে-ঘরে বিকশিত স্বভাব-ভাবুকতার ফসল। জীবন নিয়ে স্বপ্ন দেখার লোভ, শূন্যগর্ত বাস্তব অভাব-অনটনের মধ্যেও পরিপূর্ণতার প্রত্যয়নিষ্ঠ আকাঙ্ক্ষা, প্রকৃতির মায়াঘেরা বাস্তবিক প্রাচুর্য আর বৈচিত্র্যে ডুব দিয়ে অবস্ফ-সম্ভব অরূপ রতন মুঠো ভরে তুলে আনার আগ্রহ,—এই সব জড়িয়েই মনোজ বহুর কবি-সত্তা। তারই রঙে-রসে ভরা ছটি চোখ মেলে তিলে তিলে তিনি তলিয়ে দেখেছিলেন বস্তু-পরিকীর্ণ প্রকৃতির জীবন্ত রূপ—ধান খেয়ে মুটিয়ে যাওয়া ইঁদুরের চেহারাও তার থেকে বাদ পড়েনি। তবু মনোজ বহুর বাস্তবাগ্রহ আসলে ‘অবাস্তব মনোহর’-ই—অর্থাৎ স্বভাব-রোমাঞ্চিক।

আলোর আলো দেখে তাঁর মন বিভীষিকার স্বপ্ন গড়ে, প্রকৃতির বহু রূপকে তিনি খুঁটিয়ে খুঁটিয়ে দেখেন, নিখুঁত নিপাট করে সংগ্রহ করেন খুঁটিনাটি সব উপাদান—কিন্তু সে সবই কেবল তাঁর স্বভাব-কবি মনের কল্পনারসের রসদ রূপেই।

মাহুব আসে তাঁর আড়ালে আবডালে,—সুদূর ধানবনের রহস্য ভেদ করে হঠাৎ ‘সখিসোনার গান’ গেয়ে জানান দেয় যে চোখে-না দেখা মাহুব; অথবা আবছায়া-নীল দিগন্ত বেয়ে ‘ধাঁক বোঝাই ধান’ ভারে ভারে যে বয়ে নিয়ে চলে! সে-মাহুবও মনোজ বহুর দেখা এবং লেখা প্রকৃতির মতই সজীব এবং বাস্তবিক; কিন্তু তেমন নিটোল রূপায়ত নয়—তাঁর চেয়ে বেশি ভাব-ব্যঞ্জনাগর্ভ। সেই হুত্রেই তাঁর গল্পের জীবনকে অমন স্বপ্ন-ছড়ানো মনে হয়।

আর সে স্বপ্ন আসলে শিল্পীর অন্তর্ব্যথিত কৈশোর চेतনাস্পর্শে ছায়া-মেঘুর। মনোজ বহুর ব্যক্তি-জীবনের দিকে চোখ তুলে তাকাতে হয় আবার। নিম্নমধ্যবিত্ত বৃহৎ পরিবার-জীবনে বাবা ছিলেন তাঁর ব্যক্তিমনের আশ্রয় প্রদায়ক। বাবার ছাপানো লেখা দেখেই কবিতা লেখাতেও একেবারে শিশু বয়সে হাতেখড়ি নিয়েছিলেন মনোজ বহু। বন্ধিমচন্দ্রের স্বপ্নও বাবার কাছে পাওয়া। বাবার হাত ধরে স্বদেশী সভার যেতে পারার ক্ষীণ স্বতিও পরিণত বয়সে মুছে যায় নি তাঁর মন হতে।^{৫১} সেই বাবার অকালতিরোধান ঘটল শিল্পীর বয়স যখন মাত্র আট বছর। গোটা পরিবার নিরাশ্রয় হল;—বালকের মন শূন্যতাবোধে হল বিমূঢ়। সেই রক্তরেখা ধরেই এল দ্বিতীয় বিচ্ছেদের অভিঘাত—‘তেরো-চৌদ্দ’ বছরের বয়ঃসন্ধি-ভারাতুর মন নিয়ে ছিটকে পড়লেন কলকাতার মহানাগরিক জীবনে। ‘বাবা’র অজ্ঞাতব আর স্বতি-জড়ানো জীবনের সেই ‘প্রথম প্রেম’ তথা প্রথম স্বপ্নের সঙ্গে প্রত্যক্ষ জোড় ভেঙে যাওয়ার কৈশোর-বিষমতাই মনোজ বহুর গল্প-শিল্পে রোমান্স-রসের উৎস। কলেজে পড়া প্রথম ঘোবনের আক্ষেপ স্বরণ করে আরো পরিণত বয়সে গল্প-শিল্পী মনোজ বহু নির্ভুল আত্মপরិচয় দিয়েছিলেন,—গ্রামের প্রাকৃতিক জীবনের স্বপ্নমন্দিরতা হতে নির্বাসিত হয়ে “এদের বিরহে বিবাক্ত হয়ে উঠত শহরের কলেজজীবন। হঠাৎ মাঝে মাঝে নিক্কদেধ হয়ে এদের মধ্যে অজ্ঞাতরাসে যেতাম। যেন ইট পাথরের শুকনো ভাঙা থেকে ডুব সাঁতার দিতে যেতাম জীবনের রস প্রাচুর্যের ভিতর।”^{৫২}

৫১। ত্রুট্য : মনোজ বহু—‘গল্প লেখার গল্প’ জ্যোতিপ্রকাশ বহু সম্পাদিত : তথ্যচ ‘কেমন করে লেখক হলাম’ ‘বেতার জগৎ’ ৪০ বর্ষ, ১২শ সংখ্যা। এবং দীপক চল্ল—‘মনোজ বহু : জীবন ও সাহিত্য’।

৫২। ত্রু : ‘গল্প লেখার গল্প’—জ্যোতিপ্রকাশ বহু সম্পাদিত।

সেই ডুব সাঁতার কাটা চলেছে আজও নিরন্তর—শারীর সম্পর্কে না হোক, চেতনার একান্ত নিভৃত গভীরে। এইখানেই তারাশঙ্করের সঙ্গে মনোজ বহুর সাদৃশ্যের কথা আসে;—এই আঞ্চলিক জীবন-মগ্নতার প্রসঙ্গে। তারাশঙ্কর রাঢ়-প্রত্যন্তের রুক্ষ লালমাটি আর তার প্রান্তলীন অনাবিল আদিম জীবনস্বভাবের মহাকাবি ছিলেন, সে কথার বিস্তারিত পরিচয় আগেই সংগ্রহ করেছি। মনোজ বহু পূর্ব-দক্ষিণ সীমান্তবাংলার নিম্নভূমিজ জলজঞ্জালার্জ জীবনের স্বপ্নাবিষ্ট গাথাকার। মধ্য বয়সে এসে তারাশঙ্কর আঞ্চলিক জীবন হতে স্বেচ্ছাবিচ্ছিন্ন হয়েছিলেন; নানা বিষয়-ভাবনায় বৈচিত্র্য-দীপিত হয়েছিল তাঁর গল্প। তবু রাঢ়ের মাটির অন্তঃস্বভাব শিল্পীর ভাষায় এবং ভাষণে স্বতোবিকীর্ণ হয়েছে। আদিম কণ্ঠস্বরের মত তা দৃষ্ট এবং প্রগাঢ়।

মনোজ বহু অতঃপক্ষে আপন অন্তঃপ্রকৃতিতেই গাথাশিল্পী। আদি-অন্তে সম্পূর্ণ গাঢ় বিস্তৃত জীবনের সামুদ্রিক রূপটির দিকে কোনো আন্তরিক মনোযোগ নেই তাঁর :—স্বপ্নাবিষ্ট দৃষ্টিভঙ্গিটি বরং ‘এপিসোডিক’। প্রধান-অপ্রধান-নিবিশেষে যে-কোনো একটি মুহূর্তের দৃষ্টি কিংবা অমুভূতির প্রসঙ্গে জীবন-স্বপ্নের গভীরে ক্ষণকালের ভ্রম তুলিয়ে যাওয়া; আর তারই ভাবালু আকাঙ্ক্ষা আর উৎকণ্ঠা জড়িয়ে জড়িয়ে তাঁর গল্প-শিল্পের বিকাশ। দৃষ্টিটি নিখুঁত, অমুপুঙ্খ; অমুভব নিগাট নিবিড়;—প্রকাশও অনাবিষ্ট; এবং বহুলাংশে উচ্ছ্বসিত; কিন্তু সর্বত্রই অনতি-প্রথর। ঐটুকু আসলে অন্তর্ব্যথিত কৈশোর প্রকৃতির অগ্নান চিহ্ন;—বাল্যে জীবনের প্রথমতম আশ্রয়-চ্যুত, এবং কৈশোর-সূচনায় যে-চেতনা আত্মার বাস্তবলোক থেকে নির্বাসিতমনস্ক বয়ঃসন্ধিলীন সেই অবচেতন আক্ষেপের আন্দোলন মনোজ বহুর নিভৃত সভায় লতার মত জড়িয়ে ধরে বেঁধে বেয়ে উঠছিল। ফলে সেই স্বপ্ন-বন্ধিম আত্মমুগ্ধ নাতি প্রবল জীবন-সম্ভোগের কৈশোর সীমাতেই তাঁর শিল্পি-চেতনা নিত্য বিচরণশীল। তাই বহিজীবনের ব্যক্তি-গত এবং ঐতিহাসিক অভিব্যক্তিতে পুনঃপুনঃ বিচঞ্চল-শিল্পী যখন আঞ্চলিকতামুক্ত জীবন-ভাবনায় মগ্ন হয়েছেন, গল্প-চরিত্র তখনও প্রায় অভিন্ন;—স্বপ্নাবিষ্ট আত্মমুগ্ধ দৃষ্টি, আন্তরিক প্রকৃতি-প্রণয়-রসে আচ্ছন্ন মানব-চিত্ত, কৈশোর-স্বপ্ন এবং কৈশোর-বেদনায় বৃগপৎ উল্লসিত ব্যথিত ভাবালু বাণী প্রবাহ, এই সব কিছুই তলায় তলায় লুকিয়ে ফেরা প্রচ্ছন্ন গভীর জীবনানুভবের সুরভি-স্বাদ!

উদাহরণ হিসেবে প্রথমথ্যাত ‘বাঘ’ গল্পটির কথাতেই আসা যাক। ভোর সকালে গল্প শুরু হয়েছে।—বাঁশ বাগানের পথে গাড়ু হাতে নিয়ে যে গ্রাম্য জীবনের সূচনা ঘটে, তারই মাঝখানে দিয়ে বিসর্পিত ক্রম গতিতে ছুটে চলেছে কোড়হলী

কথার শ্রোত। চোখে-দেখা গ্রাম্য প্রকৃতি, তারই মত প্রত্যক্ষ জীবন্ত গ্রাম্য দিনযাত্রার একটি নিপাট জমাট আঞ্চলিক চিত্র; নিতান্ত আঞ্চলিকতা সবেও সর্বজনীন মনকে বা চুষকের মত আকর্ষণ করে।

আসলে নিতান্ত বাস্তবিক জীবনেও প্রত্যেক ব্যক্তি ও তার পারিপার্শ্বিকের স্বাতন্ত্র্য সবেও নিভৃত এক ঐক্য-চেতনা সর্ব দেশ-কালের মানুষে মাত্রষে ভাবসম্মিলনের অদেখা স্লেহু গড়ে তোলে। তারই গোপন প্রেরণাবশে মনোজ বহুর ঐ চমকপ্রদ গল্পাবেদন প্রত্যক্ষ-গোচর অঞ্চল-সীমার মধ্যে প্রোথিত থেকেও আপন দেশকালের বৃহত্তর পরিধিতে বিচ্ছুরিত হয়ে পড়েছিল।

গল্পের জন্মকালের কথা মনে পড়ে; খ্রীষ্টাব্দের তখন ১৯৩০ সাল! বৃহত্তর পৃথিবীর বিজ্ঞানদস্তী যান্ত্রিক অভ্যুদয়ের মানবমূল্যবাহী উল্লাস পশ্চিম থেকে আমাদের দেশে পৌছেও চমক আর চঞ্চলা সৃষ্টি করে চলেছে। যন্ত্রের ক্ষুধা নিরন্তর চাষী জীবনকে ছিন্নভিন্ন করে কিভাবে কারখানার কুলি ধ'ওড়ায় এনে কেলছিল, দারিদ্র্য-অশিক্ষার মধ্যেও মানুষের যে প্রাণ-শিখাটি দুর্মর শক্তিতে বাস্তবতার পাদপীঠে অগ্নান হয়ে জলছিল, তাই কেমন করে তিলে তিলে ক্লিন্ন বিযাক্ত হয়ে গেল, তারাক্ষরের গল্প-উপত্যাসে তার তক্ষণ-সমুচিত প্রগাঢ় রূপায়ণ রয়েছে।

মনোজ বহু অত প্রগাঢ়তার ময় হতে রাজি নন, তাঁর কৈশোর-ভাব'লু চেতনার নেপথ্যে যুগের প্রচ্ছন্ন ব্যাধা রোমান্টিক তরঙ্গরেখায় রক্তকমলের আভা হয়ে বুঝি কাঁপে! তার অনেকটা অস্টু-অনতিস্টু; কিছুটা বা সহজ-সংকেতে নিটোল ব্যক্তনাগর্ভ।

হরসিত পরামাণিক শহর থেকে 'সাহেব বাড়ির কল' নিয়ে এসে গ্রামের মহুর গতাহুগতিক জীবনে যে চমক আর চঞ্চলতা জাগিয়ে দিল মনোজ বহু কৌতুকরসে রসিয়ে রসিয়ে তার বিস্তারিত গল্প বলে এগিয়েছেন আয়েশি ধীর গতিতে। কিন্তু সেই হাসির বুকে অত্যন্ত গোপনে চক্চক্ করে একবিন্দু নিভৃত নয়নের জল। ভিনকড়ি বাঁড়ুজের আজীবন সজীত-সাধনা মুহূর্তে নিরর্থক হয়ে যায় ঐ যন্ত্র-চমকিত ক্ষণিক চটকে। 'ওস্তাদের কত গালাগালি' সয়ে-সরস্বতী ঠাকরণকে কত চিনির নৈবিত্তি খাইয়ে, তপস্যার কুঙ্কতা বরণ করে যে সুরশিল্প রচনার অধিকার অর্জন করেছিলেন, কলের কল্যাণে মুহূর্তে তা ধূলিসাৎ হয়ে গেল। কথা বলতে বাঁড়ুজের 'গলাটা যেন বুজিয়া আসে'; মৃতবৎস জীবনের একমাত্র আশ্রয় কিশোর দৌহির মটুকে তেমনি বুজে আসা। গলাতেই বলেন "তোরা যখন বড় হবি মটু, ততদিনে সরস্বতী হুগী, কালী, খালগ্রামটা পর্যন্ত কলের হয়ে যাবে, খুব কলের পূজা করিস।"

এক বৃগাস্ত্রনীরায় চৌমাথার দাঁড়য়ে এ কি ক্রান্তদশা শিল্পি-আত্মার অনোধ দীর্ঘবাস! কিন্তু মনোজ বহুর গল্পাবেদন কখনোই অত স্পষ্টোচ্চারিত নয়,—তার সম্পর্কে এমন ‘প্রবন্ধোচ্চারিত’ গাঢ়কণ্ঠ কল-কথন অতি-আড়ম্বরে কুণ্ডিত হতে চায়। তবু ব্যঞ্জনটুকু মনে লেগেই থাকে; বিশেষতঃ গল্পের সার্থক ছোটগাল্লিক পরিসমাপ্তির লগ্নে। সারাদিন কলের গানের চমক লাগিয়ে গোটা গাঁটিকে আলোড়িত করে, প্রচুর টাকা ‘উণ্টাগাঁটে ভাল করে গুঁজে’ কলের বিকল হবার সংবাদ ঘোষণা করে হরসিত রাতের মত বিরত হয়। পরদিন সকালে কৌতূহলী গ্রামজনতা আবিষ্কার করল ‘হরসিত নাই, কলের গান নাই, এমন কি নেতা ঠাকুরের পিতলের ঘটিটিও নাই। জল খাইবার জন্ত হরসিতকে দেওয়া হইয়াছিল।’

শিল্পীর হাতে অনারাস-নিক্সিপ্ত একটি নিছক তথ্যবর্ণনা,—অথচ বাচন-ভঙ্গির বক্ষিম কটাক্ষ-কোশলে মনের তলার তলায় ওই অশ্রুটি জিজ্ঞাসাটি জমা হয়েই ওঠে, কলের বাহক হরসিতরা কেবল পেতলের ঘটি নয়, সেই সঙ্গে আবহমান গ্রামীণ মূল্যবোধটিকেও হাত সাক্ষাই করে উধাও হয়ে যায় বুঝি! মনোজ বহুর গল্পশিল্পে জীবনশিল্পীর চিত্তরাগ এমন মুহু প্রচ্ছন্ন বর্ণেই অহুরজিত।

এই অনতিশ্রুত ব্যঞ্জন-মঞ্জিত বাচনশৈলী মনোজ বহুর কৈশোর-গুণাবৃত রোমান্টিক কল্পনার বুননে এক নূতন সাফল্য যোজনা করেছিল। ফলে অতিপ্রাকৃত রচনার সার্থক শিল্পীরূপে একদা তিনি অতি সংবর্ধিত হয়েছিলেন। ডঃ ত্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় লিখেছিলেন, “অতিপ্রাকৃতের খুব স্নান অহুত্ব ও অতীন্দ্রিয় জগতের শিহরণ জাগাইবার অসাধারণ ক্ষমতা—ইহাই তাঁহার বিশেষত্ব।”^{৫৩} ‘বনমর্মর’-কে ডঃ বন্দ্যোপাধ্যায় মনোজ বহুর সর্বশ্রেষ্ঠ অতিপ্রাকৃত গল্প বলে উল্লেখ করেছেন; যথার্থই গল্পটি মনোজ বহুর গাল্লিক চরিত্রের বহুমুখী পরিচয়বহ।

ডঃ রথীন্দ্রনাথ রায় লিখেছিলেন, “বনের মর্মরধ্বনির নিগূঢ় অন্তঃপুরে যে আলো-আঁধারের রহস্ত-নিকেতন আছে, তাকেই তিনি এক কবিত্বময় সংকেত-ভাষণে রূপ দিয়েছেন।”^{৫৪} আগে দেখেছি,—প্রকৃতির আলো-আঁধারি রহস্তের অফুরন্ত কল্পনাই মনোজ বহুর শিল্পি-মানসিকতাকে দোলায়িত করেছে নিত্যকাল; মাহুঘের উপস্থিতি সেখানে ছায়াবেশ-মেহুর;—দুরন্ত একটুকরো, সুরঝকারের মত নিবিড় রহস্ত-বিলোল। শিল্পীর এই সহজ প্রবণতার সূত্রে বিস্তৃত প্রকৃতি আর মাহুঘের অপ্ৰবেশঘন স্থিতি-স্থাপকতার সম্পর্কে বেঁষেই যেন অতিপ্রাকৃত রস জমে উঠেছিল মনোজ বহুর রচনায়।

৫৩। ডঃ ত্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—‘বঙ্গসাহিত্যে উপন্যাসের ধারা’।

৫৪। ডঃ রথীন্দ্রনাথ রায়—‘মনোজবহুর গল্পসংগ্রহ’—ভূমিকা।

‘বনমর্ষর’-এর প্রসঙ্গেই আসা যাক,—গল্প শুরু হয়েছে:—“মৌজাটি নিভান্ত ছোট নয়। অগ্রহায়ণ হইতে জরিপ চলিতেছে, থানাপুরি শেষ হইল এতদিন। হিষ্কে-কলমির দামে আঁটা নদীর কূলে বটতলার কাছাকাছি সারি সারি তিনটি তাঁবু পড়িয়াছে। চারিদিকে বিস্তীর্ণ ফাঁকা মাঠ।

—এইখানে মনোজ বহুর আরো এক অনন্ততা; বলাবাহুল্য, স্বকীয়তাও। গল্পের আকৃতি তাঁর হাতে গলগল্পের আকার ধরে—যার গভীরে গ্রামধরের চণ্ডীমণ্ডপ বারোয়ারিতলার বৈঠকী আমেজটি জলজ্যাস্ত হয়ে জড়িয়ে থাকে।

গল্পও আসলে কথাসাহিত্য; বিবৃতিমূলক শিল্প। উপস্তান বা ছোট গল্পের রচয়িতা যখন সে বিবরণ লিখে উপস্থিত করেন, পাঠক সেখানে উদ্ভিষ্ট শ্রোতা—তার মনোরঞ্জনের জন্তই লেখার যা-কিছু ‘করণ-কৌশল’। লেখকে-পাঠকে দূরত্ব যেখানে অনিবার্য, বক্তব্যকে প্রাঞ্জল এবং বিশ্বাসযোগ্য মনোগ্রাহী রূপে উপস্থিত করার দায়িত্বও সেখানে আবশ্যিক। কিন্তু গাঁয়ে-ঘরে দরদী বলিয়ের কর্তে যখন গল্প বলে, শ্রোতা তখন আর কেবল সহৃদয় রসিক নয়—গল্প-রসের সে অংশীদারও; এমনকি গল্পের অচ্ছেদ্য একটি চ’রিত্রও। আসলে গল্পবলিয়ে আপন অভিজ্ঞতার গহন হতে যেখানে কথা বলেন, তখনই গল্প গভীর হয়ে উঠতে পারে। আর গ্রামীণ গল্প-বলিয়ের সকল অভিজ্ঞতাই তাঁর গ্রামাজীবনের চৌহদ্দি ঘিরে; শ্রোতার সেই ভল-মাটি-আবহাওয়া-অভিজ্ঞতার অচ্ছিন্ন অংশীদার। অতএব বুঝিয়ে বলবার গুছিয়ে বলবার দায়িত্ব নেই এখানে কথকের; বলতে আরম্ভ করলেই জমে ওঠে গল্প; শ্রোতার যে জমেই রয়েছে গল্প-পরিবেশের সঙ্গে দেহে-মনে!

তেমনি করেই শুরু করলেন মনোজ বহু এখানেও;—‘মৌজা’ কোন্ মৌজা? কোথায় তার চৌহদ্দি—‘জরিপ’-এর শুরুত্ব বা কোন্ স্তরে। অগ্রহায়ণ মাসে শুরু হয়েছিল জরিপ, ‘এতদিনে’ কোন্ মাস এল? অতকথার উত্তর দিতে হত বিবৃতি-ভিত্তিক গল্পকারকে; আরো কত কথা বুঝিয়ে বলতে হত! মনোজ বহু তার ধারণ ধারলেন না। উল্টো নিয়ে এলেন ‘থানাপুরী’ অঞ্চলের কথা—যেন কতদিনের চেনা-জানা, পথ চলতে প্রতিদিনের কত আনাগোনা। তাইতেও যদি সংশয় জাগে—এসে গেল ‘সেই হিষ্কে-কলমী দামে আঁটা’ মজা নদীর সোঁতা—বাংলার নিভন্ত পল্লীজীবনের যে-কোনো জায়গা থেকে তুলে আনা একখানি সর্বজনীন চলচ্চিত্র! চুপকের মত এ সব কিছুই টানে! গোপন আবর্তের মত অজান্তেই গল্পের গভীরে গল্পরসিকের চেতনাকে ক্রমশ: তুলিয়ে নিয়ে একান্ত করে তোলায় এ এক অভিনব ভঙ্গী—এ ভঙ্গী গল্পাকারেরও নয়, গ্রামপ্রবীণ কথাকারের।

কথার ওপরে কথার ঢেউ-এর মাথায় উঠেপড়ে—ফেনার ফেনার ভেসে এগিয়ে চলে গল্পের ষাটুভরা টান। মাহুব নয়, মাহুকের স্বপ্ন ছিলেমিশে যায় কৈশোর-ভাবালুতাবিষ্ট প্রচ্ছন্ন ব্যাধাশ্রিত প্রকৃতি-মগ্নতার মজ্জার মজ্জায়; প্রাকৃত-অপ্রাকৃতের ভেদবোধ সেখানে অস্পষ্ট এলোমেলো হয়ে পড়তেই দেখা দেয় অতিপ্রাকৃতের রহস্তলোক।

‘বনমর্মর’ প্রসঙ্গে রথীন্দ্রনাথ রায়ের কথাই মনে পড়ে আবার:—“বনমর্মর ইতিহাসের রাজপথের নয়, গলিপথের কাহিনী। কিন্তু চারশো বছরের বিস্মৃতির কালো যবনিকার আড়ালে তরুণ জানকীরাম ও তরুণী বধু মালতীমালায় কাহিনীকে লেখক এক চিরন্তন স্মৃতি-বেদনার তীর্থে প্রতিষ্ঠিত করেছেন।”^{৫৫} কিন্তু স্মৃতিরও পূর্বসূত্র আছে—গানের যেমন ধূম। চারশো বছরের হারানো স্মৃতির মুখবন্ধ রচনা করে শঙ্কর-ডেপুটির সত্ত্ব বিরহ-ব্যাধা-মেহুর সুধার স্মৃতি-সুধারস। আসলে শঙ্কর-সুধার গল্প ‘নয়েই একটি নিটোল ছোটগল্প শেষ হতে পারত সেই যেখানে লেখক বলেন,—“আরও একটি দিনের কথা মনে পড়ে; এমনি এক বিকালবেলা মামুনপুর ক্যাম্পে সে [শঙ্কর] জরিপের কাজ করিতেছে, এমন সময় চিঠি আসিল সুধারানী নাই।”

এ না থাকা যে কি, শঙ্কর ডেপুটি ছাড়া আর সেকথা অসম্ভব করেছে কেবল সেই পাঠক—‘বনমর্মর’ পড়তে পড়তে যাকে এসে থমকে দাঁড়াতে হয় ঐ শেষ বাক্যটির শুক সীমান্তে! তবু গল্প ঐখানে শেষ হল না—একটুকু ফাঁক দিয়ে আসল গল্পের তারপরে সবে শুরু! এই অর্থেই বলছিলাম, নিছক দেহরূপের বৈশিষ্ট্য এবং রস-বৈভবে মনোজ বহুর গল্প ছোটগল্প নয়—জমাট গালগল্প।

চারশো বছর আগেকার সমৃদ্ধ জনপদ; আজ রক্তহীন ভরাবহ জঙ্গলে আকীর্ণ। তবু যে জীবন হারিয়ে গেছে, কিংবদন্তী বাহিত স্মৃতিতে, ভাবকের হৃদয়ে, শিল্পীর স্বপ্নে তার মৃত্যু নেই; অবচেতনার গহন হতে চেতন মনকে—চলন্ত জীবন-স্রোতকে সে হাতছানি দিয়ে ডাকে। স্বপ্নোপেক্ষ পেন্সেই অবচেতনতার গভীরে টেনে নিয়ে যায় জীবন্ত জীবনকে। নিত্য বরঃসন্ধি-পীড়িত কবির স্বপ্ন আর কৈশোরধর্মী জন্মাবগের রহস্তহুত্রেই প্রকৃতি-জীবনের গভীরে অতিপ্রাকৃতের রস জমাট বেঁধে উঠেছে মনোজ বহুর গল্পে। অতিপ্রাকৃত উপাদান বিজ্ঞানের কলাকৌশল তাতে যত—যেমন আছে রবীন্দ্রনাথের ‘কুখিত পাখা’-এর মত গল্পে,—তার চেয়ে বেশি জমাট বেঁধে উঠেছে প্রকৃতিমগ্ন মনের জীবন-বিহ্বলতা; এ দুটিই ‘অবাস্তব মনোভর’—আর কৈশোরাবেশধন বলে নিছক রোমাঞ্চিক ষাটুতার তুলনার এ-বেন আরো একটু বেশি মধুর।

ঐ বন-জঙ্গলের গুহানিহিত জীবন্ত-জীবনের বেঙ্গ-বিন্দু জানকীরাম-মালতীমালার গল্প শুনেছে শঙ্কর ডেপুটি রাতেই প্রথম যামে ;—মেখে এসেছে সেই ছান্না-স্বপ্নত্বেরা নিঃসঙ্গতার কল্পলোক । গভীর রাতে জ্যোৎস্নাপ্লাবিত প্রান্তরে ঘুম আসে না তার চোখে । সন্ধ্যায় দেখা বনস্থলীর স্মৃতিচারণস্বপ্নে প্রথমমেই মনের পটে ভেসে ওঠে সুধারানী ! শঙ্করের একে একে মনে পড়তে লাগল—“সে যা-যা বলিত, যেমন করিয়া হাসিত, রাগ করিত, ব্যথা দিত, প্রতিদিনকার তুচ্ছাতিতুচ্ছ সেই সব কথা । ভাবিতে ভাবিতে শঙ্করের চোখে জল আসিয়া পড়িল । জাগরণের মধ্যে স্পষ্ট প্রত্যক্ষ হইয়া কোনোদিন সে আর আসিবে না । ক্রমশ তাহার মনে কারণ-বুজিহীন একটা অদ্ভুত ধারণা চাপিয়া বসিতে লাগিল । ভাবিল সেদিনের সেই সুধারানী, তার হাসি চাহনি, তার ক্ষুদ্র হৃদয়ের প্রত্যেকটি স্বপ্ন পর্যন্ত এই জগৎ হইতে হারায় নাই—কোনোখানে সজীব হইয়া বর্তমান রহিয়াছে, মাত্রবে তার খোঁজ পায় না । ঐসব জনহীন বন-জঙ্গলে এইরূপ গভীর রাতে একবার খোঁজ করিয়া দেখিলে হয় । শঙ্কর ভাবিতে লাগিল, কেবল মালতীমালা, সুধারানী নয়, সৃষ্টির আদিকাল হইতে যত মানুষ অতীত হইয়াছে, যত হাসি-কান্নার ঢেউ বহিয়াছে, যত ফুল ঝরিয়াছে, যত মাধবী-রাত্রি পোহাইয়া গিয়াছে, সমস্তই যুগের আলো হইতে এমনি কোথাও পলাইয়া রহিয়াছে । তদগত হইয়া যেই মানুষ পুরাতনের স্মৃতি ভাবিতে বসে অমনি গোপন আবাস হইতে বাহির হইয়া মনের মধ্যে ঢুকিয়া পড়ে । স্বপ্নবোরে সুধারানী এমনি কোনখান হইতে বাহির হইয়া আসিয়া কত রাতে তার পাশে আসিয়া বসিয়াছে, আদর করিয়াছে, ঘুম ভাঙিলে আবার বাতাসে মিলাইয়া পলাইয়া গিয়াছে ।”

উজ্জ্বল দীর্ঘ-ই হল । কিন্তু এর থেকেই বোঝা যাবে, অতিপ্রাকৃতকে অনায়াসে গ্রহণীয় করে তোলায় কলাকুশলতা শঙ্করের মানসিকতা-বর্ণনায় প্রচুর পরিমাণে উপস্থিত নৈ । বরং বর্ণিত ভাবনার স্বপ্নে আভ্যন্তরিক কাঙ্ক্ষা-স্বপ্ন অপেক্ষাকৃত দুর্বল । কিন্তু কৈশোরাবেগ-বিচঞ্চল ঐ শেষ বাক্যটি !—যেন কিশোর প্রাণের স্বতঃউৎসারিত একখণ্ড গীতিকবিতা—তারই সুরঝঙ্কারে আচ্ছন্ন বর্ণনা ও ভাবনা কেমন নিবিড় বুননে একত্র বাঁধা পড়ে যায় । বস্তুত অতিপ্রাকৃত রসের চেয়ে—‘বনমর্মর’ এবং মনোজ বস্তু অল্পরূপ প্রায় সব গল্পেই কিশোর-ভাবনাপ্রিত গীতিস্বাদ-স্বরভিই নিবিড়তর ।

আসলে তাঁর সকল গল্পেরই তাই প্রায় একমাত্র বৈশিষ্ট্য—গুণ এবং দোষ দুই-ই ।

এই প্রসঙ্গেই বিখ্যাত ‘মাথুর’ গল্পটির কথা মনে আসে ; মোহিতলাল মজুমদার উচ্ছ্বলিত ভাবায় একদা বলেছিলেন, মনোজ বস্তু এই “বড় গল্পটিতে বাস্তবপ্রণয়ের যে-চিত্র অঙ্কিত করিয়াছেন, তাহা যেমন বাস্তব অল্পসারী, তেমনি কাব্যরসে

সমুজ্জল।...বস্তুতঃ বাংলা গল্প সাহিত্যে ইহার জুড়ি নাই বলিলে অত্যাুক্তি
তন্ন না।^{৫৬}

আসলে ‘মাথুর’ মনোজ বহুর গািলিক প্রতিভার আর এক দীপ্ত প্রতিনিধি—যেমন
রূপাকৃতিতে তেমনি আস্তর প্রকৃতিতেও। প্রথমেই স্মরণ করতে হয় মোহিতলাল
বাকে ‘বড় গল্প’ বলেছেন, আসলে তা ছোট উপন্যাস বা ‘নভেল্‌ট’ নয়। ছোট
গল্পেরই মত তার আখ্যান অংশের সীমিত পরিধি ‘বিন্দুর’ গহনে আবর্তিত;—তবু
‘সিন্ধু’র অন্তলম্পর্শ গভীর গভীরতার দাবিও তার মূলে জোঁরালাে হয়ে উঠতে ‘পারল
কই?—অল্পকথার নিবিড় জীবন-বাণী কেমন অনেক কথার—অশেষ কথার বিস্তারে
ছড়িয়ে পড়ে। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় অনেকটা এই কারণেই ‘মাথুর’-এর গািলিক
সংহতির দুর্বলতা নিয়ে অস্বযোগ করেছিলেন।^{৫৭} তাহলেও গল্পরসের সম্পূর্ণতা—এক
নেশা-ধরানো আমেজ গল্পটিকে চুষকের আকর্ষণীয়তা দিয়েছে। সে রস আসলে ছোট
বা বড় গল্পের নয়—বাগে বলেছি, বৈঠকী গািলগল্পের—বাংলাদেশের গ্রামগঞ্জের জীবন
আর প্রকৃতি-পরিবেশের আন্তরিক উত্তাপে যা একাধারে জীবন্ত-মন্দির। মনোজ বহুর
গল্পের এই রূপশৈলী—এই টেকনিক—ছোট-বড়-নিবিশেষে সকল আকারের গল্পেরই
সাধারণ লক্ষণ।

কিন্তু বাক্‌প্রকরণ নয়, বাণীর শিল্পেও সেই একই অনন্ততা। মোহিতলাল মজুমদার
গল্পটির বাস্তব অঙ্গসারিতার প্রশংসা করেছিলেন—সেই বাস্তবিকতা গল্পের পারিপার্শ্বিক
রচনায় নিটোল একখানি চালচিত্রের ভূমিকা নিয়েছে। দেয়াপাড়া জাঙলগাছি গ্রাম,
মঠবাড়ির মেলা, উৎসব, সংগীত, মায় গাঁয়ের পঞ্চজনার সামনে ক্ষেত্রনাথের বৈবয়িক
কলহ থেকে জগদ্ধাত্রীর পৈতৃক ভিটায় ‘সরিষাক্ষেতের’ রোমান্স-মন্দির ছবিটি পর্যন্ত
নিপাট বাস্তবের প্রতিচ্ছবি—কিংবা তার চেয়েও একটু বেশি—শিল্পীর হৃদয়াবেগের
তুলিতে আরো যেন একটু বিক্ষারিত বিস্তারিত বর্ণে সমুজ্জল। কিন্তু ওরই মাঝে মাহুয
যেমনি এল,—মাহুযের জীবন,—তেমনি বাস্তবিক বরকলা থেকে মাঠ-বাট-মেলাঘেরা
গোটা পরিবেশটি কেমন স্বপ্নাবিষ্ট হয়ে পড়ল। গল্পের একেবারে শুরুতে উমানাথ-
তরঙ্গিনী সংবাদ থেকে নিতাই-জগদ্ধাত্রী, কিংবা ক্ষেত্রনাথের সংসারে দুই তরুণী
বধুর মাঝখানে হঠাৎ উপস্থিত জগদ্ধাত্রী—সব কিছুতেই জীবন যেমন আছে,
কিংবা যেমনটি জীবনে হয়, তাকে এড়িয়ে আঁষিষ্ট কল্পনার পক্ষে যা হতে
ইচ্ছা করে কিংবা হতে লোভ হয় তারই মধুগন্ধ যেন ছড়িয়ে পড়েছে। একটি

৫৬। মোহিতলাল মজুমদার—‘শ্রীকান্তের শরৎচন্দ্র’।

৫৭। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়—‘বাংলা সাহিত্যে উপন্যাসের ধারা’।

আন্তোপাস্ত বাস্তবিকতার প্রচ্ছদপটে অনাবিল স্বপ্নকথার এই অকুণ্ঠিত বিকাশ দেখে ভবানী মুখোপাধ্যায়ের পূর্বসূত অল্পভূতির কথাই মনে পড়ে—স্বভাব-রোমাটিক মনোজ বসুর কল্পনা ও রচনার আর্সেপুর্টে জড়িয়ে থাকে চোখে-দেখে গ্রামের মাটির বর্ণ : ছহাত দিয়ে বাকে স্পর্শ করা যার—ইন্দ্রিয়ের ভেতর দিয়ে যার মধুভ্রাণ অতীন্দ্রিয় লোকের স্বপ্নসীমায় পৌঁছে দেয়।

ফলে বালা-প্রেমস্বভি শিল্পি-কল্পনায় যত রোমাটিক, প্রাবীণ্য-স্পর্শা ক্ষেত্রনাথ-জগদ্ধাত্রীর ব্যক্তিত্ব তার সঙ্গে পুরো অন্তর-নিবিষ্ট হয়ে উঠতে পারে না। কিন্তু মানুষ যত অস্পষ্ট হোক, যত সংশয়াঘ্রিতই হোক তার অন্তিত্ব, মনোজ বসুর গাঁ-ঘরের প্রকৃতি-বৈধা স্বপ্নোদ্বেলতা তাকে আত্মসাৎ করে এক অপক্লপ পরিণামে পৌঁছে দেয়—যেখানে কৈশোর-ভাবালু মনের হৃদয়বিশে বাস্তব-অবাস্তবের প্রসঙ্গ নিরর্থক হয়ে পড়ে; পাঠকের চেতনাও শরৎ আকাশের লঘুগন্ধ মেঘের মত আপন আনন্দে ছুটে ফেঁদে অকারণ আবেগের স্বচ্ছ আকাশে।

গভীরতার অন্তস্তলশায়ী এই লঘুগন্ধ মুক্তির স্বচ্ছতা আরো প্রথর হয়ে চোখে পড়ে ‘নরবীধ’ গল্পে—মোহিতলাল তাঁর পূর্বোক্ত রচনায় বলেছিলেন, আর কিছু না লিখলেও ‘মাধুর’ আর ‘নরবীধ’-এর শিল্পী বাংলা গল্পসাহিত্যে অমরতা দাবি করতে পারতেন। আর ঐ দুটি গল্প সম্পর্কেই ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় আক্ষেপ করেছিলেন,—স্বভাব রোমাটিক মনোজ বসু আর যথেষ্ট রোমাটিক থাকতে পারছেন না।^{৫৮}

বিশেষ করে ‘নরবীধ’ সম্পর্কে একথাটি মনে রাখবার মত। মনোজ বসুর স্বভাবে কিশোরকালীন সৌন্দর্য-স্বপ্নমগ্নতা অনেকটা সহজাত হলেও তাঁর দেশকাল ছিল আন্তরিক চরিত্রে স্বপ্নহর। ‘বাঘ’ গল্পের প্রসঙ্গে সেকথা বলেছি। ১৯৩০-এর দশকে গ্রামীণ ভূমিনির্ভর বনেদি জীবন-মানসিকতা তখন বিধ্বস্ত হচ্ছে সত্ত্ব বিকাশমান অর্থগৃহ্ম স্বার্থ-সংকীর্ণ যন্ত্র-জীবিতার আত্মনাশী মত্ততায়। ‘বাঘ’ গল্পে যার ইঙ্গিতটুকু কেবল লঘুস্বরে ব্যঞ্জিত, ‘নরবীধ’-এ সেই জীবন-চেতনা ব্যাপকতর পটভূমিতে অপেক্ষাকৃত গাঢ় সাংকেতিকতার বিস্তৃত; কিন্তু সেই বিগাঢ়তার মহাকাব্যের অল্পগুণ্য দাঢ্য নেই তারাকরনের রচনার মত! আগেই বলেছি মনোজ বসু গাথাশিল্পী;—আপন মনোরসের গভীরে সত্তত নিমগ্নতার হয়ে বৃষ্টি গীতিশিল্পী। গাথা আর গীতের অঙ্গাদী মিলন হল যেখানে, অনতিপ্রথর সাংকেতিকতার বিচঞ্চল সে মোহানা।

‘মাধুর’-এর মতই দীর্ঘ বিস্তারিত কথাবস্ত ‘নরবীধ’-এ খণ্ডে বিখণ্ডে প্রকীর্ণ।

সামগ্রিক সংহতি নয়—‘এপিসোডিক’ বিচ্ছিন্নতার বৈচিত্র্য আর বিস্তারই মনোজ বহুর গল্পকলার বৈশিষ্ট্য। তবুও ছুই বুগের ছুই গল্প এখানে একই স্রোতের বাঁধা পড়েছে দৃঢ়বদ্ধতার না হলেও অনারাসে। পুরাতন গ্রাম তার আবহমান প্রাকৃতিক রহস্য, মানবিক আন্তরিকতা ও দুর্ধর্ষতা নিয়ে একপ্রকার অতি প্রাকৃত গল্পের সীমান্ত প্রায় স্পর্শ করে গেছে। এই দীর্ঘ স্বয়ংসম্পূর্ণ গল্পের পাদপীঠে দ্বিতীয় উপাখ্যান সমান দৈর্ঘ্য ও বিস্তার নিয়ে বিকশিত হয়েছে—বিজ্ঞানদন্ডী যান্ত্রিক প্রযুক্তিধারার হাতে মানুষের মহত্ত্বের যেখানে মহামৃত্যু ঘটেছে। শত নববলি না হলে বাঁধ বাঁধা ঘাবে না—এই ছিল আবহমান লোকসংস্কার। আজ কেবল বাঁধ নয়, বাঁধের ওপরে পুল হয়েছে মটরগাড়ি চলাচলের। ব্যক্তি-মানুষ নয়—গ্রামীণ মানব-মহিমার মহামৃত্যুর বেদীমূলে বাঁধের পাথর গাঁথা পড়েছে। ভয়াবহ প্রেতলোকের অহুভবের মত অন্ধকারে বুঝু গ্রামবাসীর মিছিল রচনা করে শিল্পী তারই সার্থক ইঙ্গিত করে গেলেন।

মনোজ বহু ছোটগল্পকার নন—গালগল্পরসিক কথাকলাবিদ। স্বভাব রোমাঞ্চিক হলেও ‘পারিপার্শ্বিক জীবনের রূপরস-মগ্ন; নিবিড় জীবন-দৃষ্টি সত্ত্বেও জীবনতত্ত্বের প্রচারবিমুখ সহজ শিল্পী! অত কথা মনে না রাখলে মনোজ বহুর আপাত অগঠিত গল্পবস্তুর মাদকতার উৎস খুঁজে পাওয়া কঠিন।

‘পৃথিবী কাদের’ কিংবা “দিল্লী অনেকদূর” জাতীয় গল্প প্রসঙ্গে এসব কথা আরো বেশি করে মনে পড়ে। ‘ভুলি নাই’, ‘আগস্ট ১৯৪২’ কিংবা ‘সৈনিক’ লিখে স্বদেশ-প্রেমাবিষ্ট মনোজ বহু রাজনীতি-সচেতন বাংলা কথাসাহিত্যে এক নতুন অধ্যায় সংযোজিত করেছিলেন। কিন্তু এরা সবকটিই উপভ্রাস, গল্পশিল্পের আলোচনা-পরিধির বাইরে। তাহলেও মনোজ বহুর গল্পসাহিত্যও তাঁর মনের এই উচ্ছ্বসিত সহজ আবেগের স্পর্শ-বিক্ষিত নয়।

পরাদীন দেশের ভাবাদর্শ ব্যাকুল শিল্পী প্রত্যক্ষ-পরোক্ষভাবে দীর্ঘ স্বাধীনতা আন্দোলনের বিভিন্ন পর্ষদের সঙ্গে ব্যক্তিগতভাবেও জড়িয়ে পড়েছিলেন অল্পবিস্তর। কিন্তু শিল্পীর পক্ষে বহির্ঘটনাবলীই একমাত্র মূল্যবহ নয়; তাঁর মানসিকতার অন্তঃস্বভাবই শিল্পদেহেরও মুখ্য স্রজনপ্রেরণা। অন্তরঙ্গ বস্তুর কাছে সেই মানসিকতার নিভৃত পরিচয় নিজেই শিল্পী ব্যাখ্যা করে বলেছিলেন—“বরাবর আমি অবিচার দেখে বিচলিত হয়ে উঠেছি। প্রতিবাদ জানাতে চেয়েছি, যদি আমি সৈনিক হতাম, তাহলে যেসিগান নিয়ে ছুটতাম, চাষীমজুর হলে ঘরে ফিরে এগে নিষ্ফল আক্রোশে নিরীহ বউকে ধরে তেঁতাতাম আর অসহায় অজ্ঞান শিশু হলে হয়ত কেঁদে ভাসিয়ে দিতাম।”^{১১}

আসলে ঐ শেষের কথাটি সত্য। বয়ঃসন্ধিস্থিত স্বভাব-কিশোর মনের আহত-বাপ্প অক্ষুট কারা, তারহীন জীবন-মমতাবোধের এক স্বভাবকল্পন যাহুস্পর্শই মনোজ বহুর গল্পরসের উৎসমূল। ঐখানে তার মায়া—ঐখানে তার দুর্বলতা—ঐখানে তার জোরও—এবং তার নেশা।

মনোজ বহুর গল্পসংগ্রহ গ্রন্থগুলির মধ্যে রয়েছে বনমর্মর (১৯৩২), নরবাধ (১৯৩৩), মেঘী কিশোরী (১৯৩৪), পৃথিবী কাদে (১৯৪০), একলা নিশীথকালে (১৯৪২), দুঃখ নিশার শেষে (১৯৪৪), উলু (১৯৪৮), খাত্তোত (১৯৫০), কাঁচের আকাশ (১৯৫১), দিল্লী অনেকদূর (১৯৫১), কুঙ্কম (১৯৫২), কিংকত (বিসং ১৯৫৭), মারা কত (১৯৬১), গল্পপঞ্চাশৎ (১৯৬২), কনকলতা (১৯৬৬), ওনারা (১৯৭০) ইত্যাদি।

শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়

কল্লোলের যুগতরঙ্গের পাশে শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৯২-১৯৭৩) আক্ষরিক অর্থে তট-স্থ। অর্থাৎ, সেই যুগোচ্চাসের পটভূমিতে পরিবর্তিত হয়েও শিল্পী তাঁর চেতনার গহনে সমসাময়িক কাল-স্রোতের কুটিল স্পর্শ বাঁচিয়ে চলেছেন। তার কারণ কোনো শুচিবাহু-গ্রন্থতা নয়, তাঁর অন্তরের সহজাত স্ফূর্তাভিলাষ। জীবনের সৌন্দর্যকে আশ্বাদন করা চলে দুই পৃথক দৃষ্টিকোণ থেকে। বিশেষিত দেশ-কাল-পাত্রের আধারে সুবিশ্রুত অব্যবহিত জীবনের রূপ বস্তুসমাপ্রায়ী,—তাই বাস্তব। অর্থাৎ, রূপময়তার ক্রেমে হ্রাত ভরে তাকে ধরা যায়, কিন্তু দেশ-কাল-পাত্রের অতিশায়ী এক নিবিশেষ স্বভাব রয়েছে জীবনের—বা চিরন্তন,—চিরকালই অক্ষুণ্ণ বহস্তর চূষক-শক্তিতে যা ভরপুর। জীবনের সত্তা থেকে দেশকালশাত্র-জ তার শরীরকে ছেকে নিতে পারলে যা অবশিষ্ট থাকে, তা নিছক ফাঁকি নয় কিছুতেই,—বরং সেখানেই রয়েছে সবচেয়ে মূল্যবান প্রাণ-জ্যোতি। প্রধানতঃ লিরিক্ রোমান্টিক্, মিষ্টিক্, কবিতায় নির্বন্ধক সেই বস্তুসারকে আশ্বাদন করি। ওটুকু কবিতায় সম্পদ,—কবির ধর্ম।

কিন্তু ছোটগল্প গীতিকবিতা নয়,—যদিও এ-দুয়ের মধ্যে সাদৃশ্য নিবিড়। অন্ততঃ প্লট গড়ে তোলার মত যৎসামান্য বস্তু উপকরণ গল্পের পক্ষে অনিবার্য। অভিনব কলাকৌশলের শুণে সেই দ্ব্যবিকো নবায়িত করে তোলার এক বিশেষ প্রতিশ্রুতি নিয়ে শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায় বাংলা গল্পের জগতে প্রবেশ করেছিলেন বিস্তৃত রোমান্স চেতনাময় লিরিক্ কবি-দৃষ্টির সহযোগে। বস্তুত কবিরূপেই সাহিত্যের আসরে তাঁর প্রথম আত্মপ্রকাশ। চৌদ্ধ বছর বয়স থেকেই কবিতা ও গল্প লিখতে অভ্যাস করেন;

আঠারো বছরে প্রকাশিত হয়েছিল প্রথম কবিতার বই ‘বোবন-স্বতি’। ছোটগল্পের প্রথম সংকলন ‘জাতিস্মর’ এর রচনাকাল ১৯২৯ খ্রীস্ট সাল। কল্লোলযুগের ভরাটোতে তখন বড়ের দোলা উত্তুঙ্গ তরঙ্গায়িত হয়ে উঠেছে। তাহলেও, এই ‘জাতিস্মর’-এই শরদিন্দুর অকর্ষিত গল্প-শিল্পীর স্বভাব অনেকাংশে প্রস্ফুট হয়ে উঠেছে প্রায় পূর্ণ মূল্যে। অর্থাৎ, এই প্রাথমিক গল্পগুচ্ছের মধ্যেই বর্তমানের চোরা গবাক্ষপথে সুদূর জীবন-প্রান্তরে স্বপ্নাভ্যাস শিল্পিবাসনা তার আভাবিক প্রেক্ষিতে ও প্রকরণে বিমূর্ত হয়েছে।

‘জাতিস্মর’ আধুনিক পৃথিবীর একটি জাতিস্মর কেরানীর পূর্ব পূর্ব জীবন স্মরণের রোমাঞ্চকর রহস্য-কাহিনী। ‘জাতিস্মর’ গল্পগুচ্ছের বক্তা আত্মপরিচয় দিয়ে বলেছেন, —“আমি রেলের কেরানী, বিজ্ঞা এন্ট্রাস পর্যন্ত। তের বৎসর একাদিক্রমে চাকরি করিবার পর আজ ছিয়ান্তর টাকা মাসিক বেতন পাইতেছি,—আমি জাতিস্মর, হাসির কথা নয় কি ?

*

*

*

“আমি জাতিস্মর! ছিয়ান্তর টাকা মাহিনার রেলের কেরানী—জাতিস্মর! উপহাসের কথা—অবিবাহের কথা! কিন্তু তবু আমি বারবার—বোধ হয় বহু শতবার এই ভারতে জন্মগ্রহণ করিয়াছি। কখনো দাস হইয়া জন্মিয়াছি, কখনও সঙ্গার পৃথিবীর স্রাট হইয়া পৃথিবী শাসন করিয়াছি; শত মহিষী, সহস্র বন্দিনী আমার সেবা করিয়াছে। বিদ্রোহিণীর মতো, জলন্ত বহির মতো রূপ লইয়া আজ সেই নারীকুল কোথায় গেল? সে রূপ পৃথিবীতে আর নাই—সে নারীজাতিও আর নাই, ধ্বংস হইয়া গিয়াছে। এখন বাহারি আছে, তাহারি তেলাপোকাকার মতো অন্ধকারে বাঁচিয়া আছে।

“আর পুরুষ? আরণিতে নিজের মুখ দেখি আর হাসি পায়। সেই আমি—শূরসেন-রাজের দুই কস্তাকে দুই বাহতে লইয়া দুর্গ প্রাচীর হইতে পরিবার জলে জাফাইয়া পড়িয়া সমুদ্রগে যমুনা পার হইয়াছিলাম। ...কেহ বিশ্বাস করিবে না, কেবল হাসিবে। আমিও হাসি—অফিসে কলম পিষিতে পিষিতে হঠাৎ অট্টহাসি হাসিয়া উঠি।”

কেবল গল্প-কথকের কথা নয়,—শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়ের গল্প-রচনায়ও অন্তরের কথা এইটুকু। সন্ন্যাসপের মত কুটিল কল্লোলযুগ-জীবনের ভাঙ্গা বিনিয়াদের ওপরে বসে ক্ষণে ক্ষণে অট্টহাস্য করে উঠেছে তাঁর গল্প-গ্রাণ। দেশ-কালের সীমিত গভী থেকে অনেক উর্ধ্বে উঠে না গেলে অথবা অনেক দূর প্রান্তরের নিঃসীমতায় চলে যেতে না পারলে এমন নির্মেষ মুক্ত হাসি হাসা সম্ভব নয়। বিশ শতকের ক্রান্ত-চেতন পাঠক আধুনিক কালের বিশস্ত জীবন-সুপের কোনো ভগ্নপ্রায় গোপন জানালা-পথ দিয়ে অনেক দূরের মুক্ত আকাশে পালিয়ে যেতে পারার স্বপ্নাধিষ্ট আনন্দ উপভোগ করেন

শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়ের এই ধরনের গল্পগুচ্ছে। সেখান থেকে আমাদের চেনা যুগ ও জীবনের প্রতি পিছন ফিরে তাকালে তাদের ছবিয় মত মনে হয়,—অনেক ওপরের আকাশ-বান থেকে পৃথিবী দেখার মত,—বস্তুত্বের কুটিলতার ভারসম্পর্শ মোচিত সেই চেনা জীবনের দূরাপগত রূপও একান্ত হাক্কা বলে মনে হয়। যেমন মনে হয়,—
 ছিন্নান্তর টাকা মাইনের কেবানীর ব্যক্তি-জীবনই নয়, তার শক্ত কাঠের কঠিন চেয়ার-
 থানাও যেন ডানা মেলে উড়ে বেড়াচ্ছে লেখককে নিয়ে রোমাণ্টিক স্বপ্নের আকাশে।
 কিংবা, আধুনিক নারীদের অন্ধকার জীবন-ধাপনের কারুণ্য অথবা আধুনিক পুরুষের
 পৌরুষহীন পুরুষত্বের বিড়ম্বনা,—সব কিছুই যেন মূল গল্প-প্রচ্ছদের পক্ষে সূদূর রহস্যময়
 মায়াবরণ। শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়ের চোখে সেই মায়াবী দৃষ্টি, যুগ-যুগান্তর জগৎজগ্মাস্তরের
 পাত্র থেকে সূত্রকে বা নিকট করেছে; আবার সেই দূর কল্পলোকে পৌঁছে গিয়ে
 নিকটকেই করে তুলেছে মায়াচ্ছন্ন সূত্র।

এই দূরবাসী শিল্প-প্রকৃতির মুখ্য উপকরণ বিত্তর রোমাণ্টিক রহস্য-সন্ধিসা, কখনো
 বা জগ্মাস্তর-প্রসঙ্গ, কখনো পুরাবৃত্তকথা, কখনো-বা আবার ডিটেকটিভ গল্পের শরীরে
 রুতি ধরেছে। শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়ের জগ্মাস্তর-চেতনা বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের
 মতো কোনো অতীন্দ্রিয় উপলব্ধির জগৎ থেকে ভেসে আসে নি। কোনো আধ্যাত্মিক
 বিশ্বাস অথবা হিন্দু জগ্মাস্তরবাদের কোনো প্রভাবও তাতে হ্রাস্য। বস্তুত ‘জাতিস্মরণ’
 কথার অবতারণা আসলে শিল্পীর রোমাণ্টিক স্বপ্নচারণার এক কলাকৌশলময় মাধ্যম
 বিশেষেই পরিগৃহীত হয়েছে। রোমাণ্টিক কলা-শৈলীর এক মুখ্য উপকরণ অতীত-
 প্রয়াণ। আর সেই প্রচেষ্টার সফল মাধ্যম রূপেই পুরাবৃত্ত-জগতে বিচরণ এক সাধারণ
 পদ্ধতির আকার ধরেছে। বস্তুত শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়ের শ্রেষ্ঠ শিল্পকীতি দুইটির
 অন্ততম বাংলা গল্পে এই ইতিহাস-রসের সন্নিবেশ। এ সম্পর্কে শিল্পী নিজে বলেছেন,—
 “ইতিহাসের ঘটনাকে যথাযথ বিবৃত করাই ঐতিহাসিক গল্পের উদ্দেশ্য বলিয়া আমার মনে
 হয় না। তৎকালীন আবহাওয়া যদি কিছুও সৃষ্টি করিতে পারিয়া থাকি, তবেই উত্তম
 সার্থক হইয়াছে জানিব।”^{৩০}

কিন্তু ঐতিহাসিক পরিবেশ রচনার চেয়েও সেই অতীত প্রেক্ষিতে পাঠকের বর্তমান-
 নিবন্ধ চিন্তকে দৃঢ় প্রতিষ্ঠিত করতে পারাই রোমাণ্টিক-ঐতিহাসিক শিল্পীর প্রধান সমতা।
 সাধারণতঃ স্বপ্নবয়নের কারুকার্য এবং উচ্ছ্বসিত অভিব্যক্তির পারস্পরিকতা, সেই সঙ্গে
 রোমাণ্টিক কাব্যগোষ্ঠিত বাগ্জাল বিস্তার,—সব কিছু মিলে সার্থক রোমান্স-শিল্পী
 আধুনিক পাঠককে প্রায় সমগ্র অভিব্যক্তির সঙ্গে উন্মুলিত করে বর্তমান থেকে অতীত

ভূমিতে নিয়ে প্রতিষ্ঠিত করতে পারেন। বঙ্কিমচন্দ্রের ‘রাজসিংহে’ শিল্পীর সেই চূষকভূল্য আকর্ষণ-শক্তির এক সফল কাব্যময় নির্দর্শন রয়েছে। নিজের মতে ও পথে সেই ধারারই অমুর্ভবন করেছেন শরদিন্দুও তাঁর বিখ্যাত ‘চুয়াচল্লন’-এর মতো গল্পে। কিন্তু এ ছাড়াও বর্তমান-স্থিত পার্থক্য-চিন্তে গল্পে-বর্ণিত অতীতলোকের সংযোজন সাধনে দ্বিতীয় আর এক রকমের কলাকৌশল বাংলা গল্পে প্রথম প্রয়োগ করেছেন তিনি, এ দাবি শরদিন্দু নিজেই করেছেন ‘জাতিস্মরণ’-এর ভূমিকায়,—“জাতিস্মরণ শ্রেণীর গল্প বাংলা ভাষায় নূতন হইলেও বিদেশী সাহিত্যে নূতন নয়। আমি যতদূর জানি, বিখ্যাত মার্কিন গাল্লিক জ্যাক লণ্ডন^{১১} ও সর্ববিদিত ইংরাজ সাহিত্যিক স্যার আর্থার কনান ডয়েল এবিষয়ে পথ প্রদর্শক; জাতিস্মরণের মুখ দিয়া গল্প বলাইবার চেষ্টা তাঁহাদের পূর্বে আর কেহ করেন নাই। এই দুই স্বর্গীয় লেখকের নিকট আমার ঋণ কৃতজ্ঞ হৃদয়ে স্বীকার করিতেছি।”

ফলকথা, গল্পের শরীরে জাতিস্মরণ-প্রসঙ্গে লোকান্তর-কথা অবতারণার শৈলী যে শরদিন্দু রোমাণ্টিক দূরপ্রয়াণের কলামাধ্যম হিশেবেই প্রতীচ্য শিল্পীদের কাছ থেকে গ্রহণ করেছিলেন তাতে সন্দেহ নেই। অতীতের সঙ্গে বর্তমানকালের সংযোজনে এই শৈলীর এক বিশেষ সুবিধা রয়েছে। ইতিহাসাশ্রিত রোমাণ্টিক গল্পে বতর্কণ গল্পলোকে বিচরণ করি, অন্ততঃ ততক্ষণের জ্ঞান সমসাময়িক জীবন-চেতনার বিলোপ-সাধনের দক্ষতাই শিল্পীর কলাসিদ্ধির শ্রেষ্ঠ মানরূপে বিবেচিত হয়। কিন্তু জাতিস্মরণতা যেন বর্তমান ও অতীতের মধ্যে সংযোগ-সেতু,—তাতে গল্পের পরপারে প্রবেশ-পথে জীবনের এ-পারকে সম্পূর্ণ অবলুপ্ত করে যেতে হয় না। বরং জাতিস্মরণতার সেতু বেয়ে ওপারে চলে গিয়েও কচিং-কখনো রোমাণ্টিক স্বপ্নলোকের হাঙ্কা-হয়ে-বাওয়া মন নিয়ে ফেলে-আসা বাস্তব জীবনের প্রতিও চোরা কটাক্ষ হেনে দেখা যেতে পারে। ‘অমিতাভ’ গল্পের উক্ত অংশে গল্প-কথক তাই করেছেন। এই হুজুই নিজের কালের বাস্তবের সঙ্গে শরদিন্দু বন্দোপাধ্যায়ের দূরাগত শিল্প-লোকের ক্ষীণ সংযোগ-অভাসটুকু লক্ষ্য করা যায়। সেখানে,—কল্লোলকাল-স্রোতের বহু দূরের স্বপ্নপ্রাপ্তরে তাঁর মানস অধিষ্ঠান।

তাছাড়া এই জাতিস্মরণতা-বিষয়ক গল্পগুলিতেও রোমান্সরূপের মুখ্য উপাদান ঐতিহাসিক পরিপ্রেক্ষিত। প্রকৃতির রহস্যজগতের চেয়ে ইতিহাসের তথ্য-লোকের প্রতিই রোমাণ্টিক শিল্পী শরদিন্দুর অধিকতর আগ্রহ। তাহলেও, সেই রোমান্স-প্রীতির মূলেও আশ্রয় রয়েছে রহস্য-বিলাসী মনের আত্মাস্তিক প্রভাব। প্রকৃতির রচনা অতীতের জগতে প্রবেশ করে রহস্য-সন্ধিৎসু মনের যে উৎকর্ষা রোমান্সের স্বপ্নজাল

১১। John Griffith (Jack) London (১৮৭৬-১৯১৬)।

করতে পারল না, ডিটেকটিভ্ গল্পে তাই চরিতার্থতার এক নতুন আশ্রয় খুঁজে পেল। এখানে শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়ের সাকল্যের এক নতুন দিগন্ত। রোমান্সের ইতিহাস-প্রতি স্বপ্নলোক থেকেও জাতিস্বরতার সেতুপথের রক্ত দিয়ে নিজের কালের প্রতি নির্ভার হাঙ্ক। দৃষ্টি নিক্ষেপ করেছেন যেমন একদিকে, আর একদিকে তেমনি রোমান্টিক শিল্পীর রহস্যদৃষ্টি দিয়ে করেছেন ডিটেকটিভ গল্পের রহস্য উন্মোচন। তাতে বাংলা রোমান্স-রহস্য-গল্পের দেহে বাস্তবতা-বোধের গাঢ়তর অবলোপ সম্পাদিত হতে পেরেছে।
ব্যোমকেশ-প্রাসঙ্গিক গল্পগুচ্ছ এই সত্যের সংশয়রহিত প্রমাণ।

বাংলা রহস্য-গল্পে প্রথম সার্বিক জনপ্রিয়তা সম্পাদন করেছিলেন দীনেশকুমার রায়, সেকথা পূর্বে উল্লেখ করেছি। তাঁরও মুখ্য আদর্শ ছিলেন কোনান্ ডয়েল। এই প্রতীচ্য রহস্য-রোমান্স-গল্পরসিককে বাংলা কথাসাহিত্যে প্রথম আহ্বান করে আনার গৌরব পাঁচকড়ি দে-র। ‘নারীনাগরী,’ ‘শঠেশাঠাং সমাচরণে’ এবং ‘পিশাচীর প্রেম’ এই তিনখণ্ডে সম্পূর্ণ তাঁর রহস্য উপস্থাপন ‘মায়াবিনী’ (১৯২৮) সর্বাপেক্ষা জনপ্রিয় হয়েছিল। তিন কিস্তিতে সম্পূর্ণ এই রহস্যগল্প-সিরিজের গোয়েন্দা নায়ক কোনান্ ডয়েল-এর শারলক্ হোমস্-এর আদর্শে গঠিত। ডয়েল-এর প্রভাব শরদিন্দুও স্বীকার করেছেন তাঁর ‘জাতিস্বর’ গল্প প্রসঙ্গেই। তাছাড়া রহস্য-রোমান্স গল্প-ধারায় ব্যোমকেশের গল্প, ব্যোমকেশের কাহিনী এবং ব্যোমকেশের ডায়েরি প্রভৃতি গ্রন্থে সংকলিত গল্পগুচ্ছের ব্যোমকেশও আসলে শারলক্ হোমস্-এরই প্রভাব-জাত। কিন্তু, পাঁচকড়ির শিল্প-প্রয়াস মুখ্যত বেথানে উপস্থাপনের বিস্তারমুখী, শরদিন্দু সেখানে একই উপলক্ষ্যে একের পর এক ছোট আকারের গল্পই রচনা করে গেছেন একই প্রসঙ্গ-সূত্রে। তাছাড়া আঙ্গিক-বিস্তারের দিক থেকে শরদিন্দুর উৎকর্ষ সুদূরযানী। বস্তুত এই ধরনের গল্প-ধারাতে তাঁর তথ্যসমাপ্তরী কলাকৌশল স্বকীয় সমৃদ্ধির শ্রেষ্ঠ পর্যায়ে উন্নীত হতে পেরেছে। এখানে রোমান্টিক শিল্পী শরদিন্দুর স্বভাব-ধর্মের আরো একটি দিক উন্মোচিত হতে পারে। আদর্শ রোমান্স-রসিকের মত তিনি জীবন-রহস্য-সন্ধানী, আর সেই রহস্যের সন্ধান অতীতের প্রেক্ষালোকে প্রয়োগ করেছেন কখনো প্রত্যক্ষভাবে ইতিহাসের হাত ধরে, কখনো জগ্নাস্তর-স্বরণের বাঁকা পথে। কিন্তু কোনো অবস্থাতেই নির্বন্ধক করনা-নির্ধাস তাঁর উদ্দেশ্য নয়। অতীত ইতিহাসের অমর্যাবতীতে পৌঁছে সেখানকার ধূলিমাটি দিয়ে রোমান্স-রহস্যজগতের এক বস্তুত্ব-রূপই তিনি গড়ে তুলেছেন। অর্থাৎ অতীতপ্রিয়তা, আধ্যাত্মিকতা বা নির্বন্ধক করনাবিলাস তাঁর নয়। কেবল অব্যবহিত জীবনের কুটিল ভারাক্রান্ততা থেকেই শিল্পী পলায়ন করে ফেরেন। তাছাড়া অতীতের স্বর্ণদিগন্তে শিল্প-অগণ্য রচনা করার সময়েও ঘটনার তুণকেই তিনি

ইমারত গড়ার মুখ্য উপকরণ হিশেবে গ্রহণ করেছেন। অনেক গল্প রয়েছে, যাতে ইতিহাসের পাত্রপাত্রী উপস্থিত আছে, কিন্তু গল্পে বর্ণিত ঘটনা ইতিহাসে ধরা নেই। সেখানেও ঐতিহাসিক অতীতকালের পরিমণ্ডলে বসে আপন কল্পনার জগৎ থেকে ঘটনা ও তথ্যের পঞ্জী আহরণ করেই শিল্পী তাঁর গল্প রচনা করেছেন।

এদিক থেকে ঘটনা ও তথ্য শ্রুতি শরদিন্দুর গল্পশৈলীর এক শ্রেষ্ঠ উপকরণ। রোমান্টিক রহস্য-দৃষ্টি নিয়ে তিনি কেবল তার স্বপ্নসজ্জা রচনা করেছেন। রহস্য-রোমাঞ্চ গল্পেও রয়েছে তাই। সম্ভাব্য তথ্যের বস্তুর উপকরণকে আশ্রয় করেই তিনি গল্পের রহস্য-জগৎ নির্মাণ করতে বসেছেন। আর সেখানেও তথ্যপ্রমাণ ও বস্তু-বিজ্ঞান-ভঙ্গির অপূর্বতা রহস্যগল্পের উজ্জ্বলতা ও উৎকর্ষকে অতুল করে রেখেছে প্রায় সকল গল্পেই। এইসব গল্প-প্রসঙ্গেও প্রচুর বস্তুক উপকরণকে শিল্পী আধুনিক জীবন-পরিবেশ থেকে গ্রহণ করেছেন। অর্থাৎ অব্যবহিত জীবনের মূলভূমি থেকে আমাদের কালের অনিবার্য দুর্ভর জটিল সংশয়, সন্ধান এবং অবসাদ-বিষমতাকে কোনো গোপন পথে সম্পূর্ণ নিষ্কাশিত করে দিতে পারলে ভারমুক্ত যে হাফা হাওয়ার সে ঘুরে বেড়াতে পারে, তারই এক প্রসঙ্গ প্রতিষ্ঠিত লক্ষ্য করি শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়ের গল্পে। এই অর্থেই তিনি কল্লোলের কালে জন্মেও এই যুগ-জীবনধারার সুদূর স্বপ্নপ্রান্তরবর্তী,—কর্মমুখর চৌরঙ্গীর উটোপারে বর্ষা-সন্ধ্যার দূর প্রত্যন্তলীন গড়ের মাঠের মত।

রহস্য, রোমাঞ্চ এবং রোমান্স যেখানে শিল্পীর সৃষ্টির মুখ্য আকর্ষণ, গল্পের বুননে ছোটগাল্লিক সংকীর্ণি এবং সংহতির প্রতি সন্তুর্ণণ অবধান সেখানে অনেকটা স্বাভাবিক কারণেই অল্পস্থিত। তাহলেও এমন কি ‘চুয়াচন্দন’ের মত রোমান্স-নিগূঢ় বহুব্যাপ্ত গল্পেও ছোটগাল্লোচিত এক স্পর্শকাতর নিভৃতি মাঝে মাঝে অল্পভবনীর হয়ে উঠেছে। ডিটেক্টিভ গল্পে রহস্য-বিজ্ঞাসের কলাকৌশল প্রট-এর শরীরে কৌতুহল, উজ্জ্বলতা, এবং উৎকর্ষকে ধাপে ধাপে এমন বিন্দু-সমুখ করে তোলে, যার ফলে ছোটগল্পসমুচিত এক অথওতাবোধ অনেক ক্ষেত্রে অনিবার্য হয়ে ওঠে। আকারে এবং আঙ্গিকে রীতি-বিশুদ্ধ না হলেও ছোটগাল্লিকতার স্বাদ শরদিন্দুর অনেক গল্পেই সংলগ্ন হয়ে আছে।

এঁর উল্লেখ্য গল্প-সংকলন গ্রন্থগুলির মধ্যে রয়েছে:—জাতিস্মরণ (১৯৩৩), বোয়াকেশের কাহিনী (১৯৩৪), ডিটেক্টিভ (১৯৩৭), চুয়াচন্দন (১৯৪২), কাঁচামিঠে (১৯৪২), কালকূট (১৩৫১), গোপনকথা (১৩৫২), দস্তকটি (১৯৪৩), পঞ্চভূত (১৯৪৩), বুয়েন্নাং (১৩৫৩), শাদা পৃথিবী (১৯৪৩), ছায়াপাখি (১৩৫৬), বিবকল্পা (৩য় সং—১৩৫৯), দুর্গরহস্য (১৩৫৯), শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়ের সরস গল্প (১৯৫২), শ্রেষ্ঠগল্প (১৩৬১), কাহ্নু কহে রাই (১৩৬১) ইত্যাদি।

সপ্তদশ অধ্যায়

দ্বিতীয় পর্বের বাংলা গল্প (৫)

সূর্যাবর্ত

রবীন্দ্রনাথের জীবৎকালেই তাঁর তিনসদী গল্প-সংকলনের সমালোচনা প্রসঙ্গে পরিমল গোস্বামী প্রথম দুটি বাক্যে লিখেছিলেন,—“আধুনিক বাংলা গল্প-সাহিত্যের পটভূমি খুঁজতে গেলে রবীন্দ্রনাথকেই স্বরণ করা ছাড়া উপায় নেই। অর্থাৎ তুলনায় কথা উঠলে রবীন্দ্রোত্তর গল্প-সাহিত্যের কথাই তুলতে হয়।”^১ এই লেখার কাল দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধের সমসাময়িক।—১৯৪১ এবং তার নিকটবর্তী সময়ে যুদ্ধের নিরুদ্ভাস অভিঘাত বাঙালির জীবনে,—তথা, বৃহত্তর ভারত কিংবা প্রাচ্যখণ্ডে এমন কি বিশ্বভূখণ্ডেও অন্ধকারের এক নূতন বিভীষিকা যখন সৃষ্টি করেছে,—তারই মুখবন্ধে। বর্তমান প্রসঙ্গে বাংলা গল্পের পটভূমিতে বাঙালি-চেতনার পরিচয় সন্ধানই আমাদের অদ্বিতীয় উদ্দেশ্য। ১৯৩৯ খ্রীষ্ট সালেই যুরোপে যুদ্ধের সূচনা ঘটে গিয়ে থাকলেও প্রাচ্যে বিশেষ করে বাংলাদেশে তার বিভ্রান্তিকর পরিচয় ১৯৪১ সালের আগে অল্পভূত হয় নি,—অন্তত চিন্তায় এবং প্রকাশে তার কোনো পরিচয় অল্পপস্থিত। আর এদিক থেকেও এই নূতন প্রলয়ধ্বনির মুখে ভারত-আত্মার মর্মযাতনাকে অভয়মস্ত্রে পুটিত করে প্রথম উল্লেখ্য অভিব্যক্তি দিলেন রবীন্দ্রনাথই তাঁর অন্তিম বাণীমুখে। ‘সভ্যতার সঙ্কট’-এ তার ঐতিহাসিক প্রমাণ। এই সময়ের মুখোমুখি এসেই আবার বাংলা গল্প-সাহিত্যের ইতিহাসে আমাদের আলোচ্য কালের স্রোতপ্রবাহ বিলীন হয়ে গেছে নূতন বিশ্ব-ক্রান্তির আবর্ত-গহনে। এদিক থেকে রবীন্দ্রনাথের অন্তিম গল্প-রচনা কালস্বভাবের বিচারে বাংলা গল্পের দ্বিতীয় পর্বের শেষ ফসল। বস্তুত সেদিনও ‘আধুনিক’ বলতে পরিমল গোস্বামী কল্লোল-যুগ-সম্ভব ‘রবীন্দ্রোত্তর’দের কথাই স্বরণ করেছিলেন।

কিন্তু বর্তমান প্রসঙ্গে পূর্ববর্তী উদ্ধৃতির তাৎপর্য গভীরতর, অর্থাৎ সমালোচকের দৃষ্টিতে সেদিনকার ‘আধুনিক’ রবীন্দ্র-গল্প রবীন্দ্রোত্তর গল্প-সাহিত্যের সঙ্গেই একমাত্র তুলনা-যোগ্য। সেই একই সূত্রে, আমাদের ধারণা,—রবীন্দ্র-অতিক্রমণের অব্যবহিত আকাজক্ষা নিয়ে বিশ শতকীয় বিনষ্টির ইতিহাসবৃত্তে বাংলা-সাহিত্যে যে আধুনিক জীবনযজ্ঞের যৌবনাগ্নি প্রজ্জ্বলিত হয়েছিল, রবীন্দ্রনাথের অন্তিম

১। পরিমল গোস্বামী—‘রবীন্দ্রনাথের তিনসদী’—প্রকাশ—কান্তনু, ১৩৪৭ বাংলা সন।

সৃষ্টিতেই তার পূর্ণাহতি নিবেদিত হল। এমন কথা মনে করবার কারণ নেই যে, কল্লোলযুগের সকল দ্বিধা, সংঘাত, আত্মপ্রশ্ন ও বিষম অবসাদবোধ সবকিছুই রবীন্দ্ররচনায় পূর্ণ সাম্যে বিধৃত হল। বরং ভারসাম্যহীন জীবন-যন্ত্রণার এক উচ্চাশ্রিত্যই স্বেচ্ছাধীন হয়ে মরছে ‘রবিবার’ গল্পের অভীক-এর মধ্যে। ‘ল্যাবরেটরি’-র সোহিনীর অভ্যন্তরে অসমঞ্জস আত্মপ্রশ্নিত ব্যক্তিত্বের পরস্পর-বিরোধী বৈপরীত্যের চমকই প্রথমে হয়ে উঠেছে। ‘শেষকথা’ গল্পেও অসুস্থ করি সমগ্র-হীন ব্যক্তিবাসনার পরাভূত বিষম করণ হয়। এদিক থেকে আলোচ্য এই গল্প-ভাবনার মধ্যে কল্লোল-কালের এক আশ্চর্য সূত্র-সাম্যই লক্ষিত হয়ে থাকে। আর যেহেতু তার সূত্রধার স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ, কেবল সেই কারণেই কল্লোল-সৃষ্টি-বাসনার এক পূর্বাপর সুরেখ সামগ্রিক প্রতিবিম্ব যেন আভাসিত হয়েছে এই সামান্ত্রিক রচনা কয়টির মধ্যে। এখানেই এই বিতর্কিত-গুণ গল্পগুচ্ছের ঐতিহাসিক স্মরণযোগ্যতা।

রবীন্দ্রোত্তরণের সাধনায় প্রগত-তমদের মধ্যে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথও যে একজন, তার অবিসংবাদিত প্রমাণ ‘শেষের কবিতা’র নিবারণ চক্রবর্তী ওরফে অমিত রায়। তাহলেও, রবীন্দ্রোত্তরণ যুগেও রবীন্দ্রনাথ যে অদ্বিতীয়, অর্থাৎ পূর্বাপর-রবীন্দ্র-ধর্মেরই একমাত্র অনিবার্য পরিণাম, তারও শ্রেষ্ঠ স্বাক্ষর ঐ ‘শেষের কবিতা’তেই। বুদ্ধদেব বহু বিদ্যার-রশ্মির শেষ আলোকে রবীন্দ্রনাথের মধ্যে আবিষ্কার করেছিলেন ‘সব পেয়েছি’র দেশ’। সেদিনকার প্রত্যক্ষ উপলব্ধি সহযোগে তিনি লিখেছিলেন,—“সাধারণত বয়সের সঙ্গে সঙ্গে লোকের বুদ্ধিগণিততা বাড়ে, কিন্তু রবীন্দ্রনাথের বেলায় হয়েছে ঠিক উল্টো, যত বয়স বেড়েছে ততই তিনি মুক্ত হয়েছেন। যা সাময়িক, যা প্রাণগত, যা দেশে কালে আপেক্ষিক, যা লোকাচারের সংস্কার কিংবা ব্যবহারিক বিধিমাত্র, সে সমস্তের উর্ধ্বে গেছে তাঁর দৃষ্টি, নীতির চেয়ে সত্যকে বড় করে দেখেছেন, রীতির চেয়ে জীবনকে।” এখানেই রবীন্দ্র-প্রতিভার স্বভাব-গহনে বিশ্ব-ইতিহাসের মুক্তি। ইতিহাসের গতি কেবলই এগিয়ে চলেছে অতীত থেকে অনাগতের পথে, পুরাতন থেকে নতনে। এদিক থেকে তার সার্থকতা কেবল কালোত্তরণে নয়,—পুরাতন কালের স্থায়ী মালমশলা নিয়ে নতুন কালকে সজ্জন করার দক্ষতায়। এই বিশেষ অর্থে বাংলাদেশ ও বাঙালি জাতির জীবনপ্রবাহে রবীন্দ্রনাথ কেবল একটি ব্যক্তি বা প্রতিষ্ঠান নন—একাধিক যুগের অবিচ্ছিন্ন সামগ্রিক ইতিহাস,—ঠিক সেই অর্থে, যে অসম্ভব অর্থে কিংবদন্তী মহাভারতের ঐতিহাসিক মহিমা ঘোষণা করে বলেছে,—‘যাহা নাই ভারতে, তাহা নাই ভারতে’। উনিশ শতকের যে অবিস্মরণীয় রেনেসাঁস-এর আকস্মিক পরিসমাপ্তি বঙ্গভঙ্গ আলো-লনের উদ্যাপনে (১৯০৫-১৯১১), যে অনিশ্চয়তা-মহুর দ্বিধাগ্রস্ত পদক্ষেপে প্রথম

বিশ্বযুদ্ধ-সমকালীন (১৯১৪-১৯১৮) ঝড়ো পথে আধুনিক বাঙালি মানসের শৈশব অভিসার,—যুদ্ধোত্তর বিনষ্টের পটভূমি থেকে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ-কালের উপাস্ত পর্যন্ত (১৯২১-১৯৪১) দিশাহারা বিশপতকীয় বয়ঃসন্ধি-চেতনার যে জীবনোন্মাদনা ফেনোচ্ছল হয়ে উঠেছে,—বাংলার ও বাঙালির ইতিহাসের এই তিনটি সুনিশ্চিত জীবন-পর্যায়ের একমাত্র সত্য পরিচয় অবধারণ করে রয়েছেন রবীন্দ্রনাথ। তাপমান যন্ত্র বলব না,—এদিক থেকে তাঁর অতীন্দ্রিয় স্পর্শ-চেতনা ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য জীবনলোকে নির্ভুল মূল্য-মাপকের ভূমিকা গ্রহণ করেছে। রাজনীতি, অর্থনীতি, সমাজ ও শিক্ষানীতি—জীবনের সকল দিকেই তাঁর এই অশ্রান্ত পরিচয় গবেষণা-মাধ্যমে তিলে তিলে আহরণযোগ্য।

কিন্তু এ অসম্ভবও যে সম্ভব হয়েছে, তার কারণ কোনো ঐশ্বরিক শক্তি নয়,—বরং রবীন্দ্র-চেতনার অকল্পনীয় মর্ত্য-প্ৰীতি! পৃথিবী এবং তার গাছপালা লড়াপাতা পণ্ডপকী মাছুষের সঙ্গে যে-শিল্পী অবচেতন শৈশবলগ্নেও নাড়ি চলাচলের আত্মিক সম্পর্ক অনুভব করেছিলেন,—পৃথিবীর দিকে দিকে নিজের মগ্ন চেতনাকে তিনি ছড়িয়ে দিয়েছেন দেশকালের নিঃসীম দিগন্ত পর্যন্ত কেবল অতন্ত্র সত্য-সন্ধিসার। নিজের দেশকাল সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের মত এত সূক্ষ্ম স্পর্শকাতর অবধানযুক্ত শিল্পি-চেতনা প্রায় অলভ্য। আত্মার অবিচল প্রত্যয়ে তিনি আধ্যাত্মিক,—জীবনের এক অসীম আনন্দ-কল্যাণ-পরিণামিতায় নিত্য বিশ্বাসী। সেই পরিণাম-বহুস্তর অনুসন্ধানেই তিনি অসীম পথের চির-পথিক—আর সেই পথের অভিযাত্রায় নিজের দেশকাল অভিজ্ঞতার ধারার যা-কিছু চিন্তের সান্নিধ্যবর্তী হয়েছে, তাকেই অপার আগ্রহে চেতনার গভীরে সঞ্চয় করেছেন,—যথামূল্যে যাচাই করে দেখেছেন। বিন্দু বিন্দু জল নিয়ে যেমন সমুদ্র, তিল তিল সূধ-দুঃখের বাস্তব অভিজ্ঞতার সঞ্চয়-পরিণামেই তেমনি গড়ে ওঠে আনন্দ-কল্যাণের দেশ-কালাতীয়ারী অসীম প্রকৃতি। তাই অসীমের লোভেই সীমার সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ প্রতিক্রমে এত উৎকণ্ঠিত। আর সেই আত্মিক প্রয়োজনবোধের তাড়নাতেই নিজের দেশকালের রক্তে রক্তে তিনি মেলে ধরেছিলেন নিজের চেতনাকে। এই অথেষ্ট, অর্থাৎ নিজ জীবন-সীমার দেশ-কালগত ইতিহাসের মধ্যে নিজেকে অভিন্ন অস্তিত্বে ছড়িয়ে দিতে পেরেই তিনি হয়ে উঠেছেন আমাদের একাধিক যুগের ইতিহাস।

আবার প্রত্যেক যুগেরই ঘটনা ও ভাবভূমিকে আশ্রয় করে ইতিহাসের ধারা উত্থান-পতনে বহুর পথে প্রবাহিত হয়ে যায়। প্রাপ্তির আনন্দ অথবা শ্রম ও রিক্ততার অবসাদ-বোধ প্রসঙ্গে প্রত্যেক যুগই অনন্ত অন্ধতার আত্মকেন্দ্রিক। এদিক থেকে রবীন্দ্রনাথ ইতিহাসের সঙ্গে থেকেও ইতিহাসের অতীত,—অর্থাৎ ঝড়জল-বিপদভরা

দুর্ধোগ্যরাজে যেমন, তেমনি আনন্দ-উল্লাসিত দিবালোককেও জীবনপথের সঙ্গী হয়েও কেবলই তার সাক্ষী তিনি। ইতিহাসের ঘাত-প্রতিঘাতের বিকৃত আবর্তে জড়িয়ে পড়েছে তাঁর ব্যক্তিমন,—কিন্তু জড়িয়ে পড়েও অটকে যায় নি কোথাও ;—না স্বদেশীর যুগে, না গান্ধী-যুগে,—না অস্ত্র কোথাও : সাহিত্যের জগতে না ‘সোনার তরী’, ‘চিত্রা’, ‘নৈবেদ্য’, ‘গীতাঞ্জলি’ অথবা ‘বলাকা’-‘পুষ্পবী’রও কে’নো যুগেই নয়। বস্তুর সঙ্গে একাত্ম হয়ে পড়তে না পারলে তার যথামূল্য আবিষ্কার করা কঠিন হয়,—আবার বস্তুরূপের মধ্যেই একান্ত আচ্ছন্ন-চেতন হয়ে গেলে মুক্ত মূল্যায়ন অসম্ভব হতে পারে। রবীন্দ্রচেতনা তাই ব্যক্তি-ভাবনার নিজ দেশকালের সঙ্গে একান্ত যুক্ত থেকেও আধ্যাত্মিক মননশক্তিতে তার অন্ধ আকর্ষণ থেকে সম্পূর্ণ মুক্ত।

কল্লোল-যুগের সাহিত্য-সভাতেও তাঁর এই মুক্ত-সঙ্গ চেতনাই ঐতিহাসিক পরিচয়ের অশ্রান্ত পরিমাপক যন্ত্র। রবীন্দ্রোক্তরেরাও চরণ লগ্নে এই সত্য-ভাবকে পরিহার করতে পারেন নি। তাই দুই বিরোধিপক্ষের যুগ্ম-নেত্রা বিতর্কের উদ্‌মত্ত যখন নিজেদের মনে মনেই অতিষ্ঠ হয়ে উঠেছিলেন, রবীন্দ্রনাথের মূল্যবোধের কাছেই তখন সমাধানের আশ্রয় সন্ধান করতে হয়েছিল তাঁদের। তার কারণ এই নয় যে, রবীন্দ্রনাথ তখন প্রাচ্যের সর্বশ্রেষ্ঠ কীর্তি এবং প্রতিষ্ঠাযুক্ত বিশ্বপ্রতিভা। অস্তত রবীন্দ্রনাথ নিজে যে এই অন্ধকার ঘূর্ণাবর্তে আলোর দিশারি হতে মনে মনে প্রস্তুত হ’য়েছিলেন, তার কারণ সেদিনকার রবীন্দ্রবিরোধ অথবা রবীন্দ্রবরণের উত্তালতার মূলগত জীবন-প্রবণতাকে যথার্থ ঐতিহাসিক মূল্যে তিনি উপলব্ধি করেছিলেন নিজের মধ্যে। তা না হলে অসার্থক নেতৃত্বের লোভকে কবি কেবল জয়ই করেছিলেন না, তাঁর প্রতি অন্তরের ঘৃণা তাঁর অকৃত্রিম ছিল।

সেদিন রবীন্দ্রনাথের ‘সাহিত্যের ধর্ম’ প্রবন্ধকে কেন্দ্র করে আত্ম-প্রাসন্ন বিতর্কের ঝড় নতুন বিরোধ এবং আক্রমণ-প্রতিআক্রমণের অক্ষতা নিয়ে পুনরায় প্রথম হয়ে উঠেছিল। প্রত্যক্ষত কবি তাতে যোগ দেন নি,—যৌবন বয়স থেকেই এসব বিষয়ে আত্মসংবরণের এক দুর্লভ উদাহরণ তিনি রেখে গেছেন। তাহলেও নিজের দেশ-কালের মুক্তিধ্যানে রবীন্দ্রনাথ পলাতক নন কখনোই। বাইরের জগতে তর্কের ধুমজাল যখন আকাশ-বাতাসকে বিষবাস্পাচ্ছন্ন করে চলেছে, তখনো কবির সাক্ষি-চেতনা নিজের উপলব্ধির মধ্যে প্রতিটি তরঙ্গাবাতকে অবধারণ করেছে, প্রতিঘাত করে নি ;—অন্তরের অন্তর্লোকে মনের সঙ্গে অলৌকিক মননশক্তি যুক্ত করে সঞ্চয় করেছে নবযুগবাণীর সৃজনসমিধ। কখনো কখনো অনাপেক্ষিক সাহিত্য-নিবন্ধে তার অপ্রত্যাশিত অভিব্যক্তি ঝটেছে ;—‘পুনশ্চ’ ও তহস্তর গল্প কবিতাবলীর মধ্যে দেখা

গেছে সেই ভাবাহুযজ্ঞেরই আচম্কা চমক। তাই বা কেন, একেবারে ‘লিপিকা’র কাল থেকেই এই বিশ্বর-চমক এক-আধটু চোখে পড়ে। অর্থাৎ, কল্লোলকালের ঐশ্বরিকতা-সমুত্তর(অস্ফুট জীবন-বাসনারই রস-ব্যাঞ্জনা যেন অমিশ্রাচ্ছাদিত ধরা পড়েছে ঐসব রচনায়। এই বিশেষ অর্থেই প্রথম পর্বের বাংলা ছোটগল্পের জন্ম যেমন রবীন্দ্র-মানসের স্বজনশালায়, তেমনি দ্বিতীয় পর্বে সেই সৃষ্টি-বাসনার এক দিগন্ত যেন উদ্ভাসিত হয়েছে কবির শেষ কয়টি আকস্মিক গল্প-রচনার মধ্যে!—এই অর্থেই, তর্থাৎ জন্ম-লগ্নের ‘সৃষ্টিকাগ’র-সম্পর্কেই এরা ‘গল্পগুচ্ছ’-সুগন্ধবাহের রচনাবলীর প্রসঙ্গ থেকে বিচ্ছিন্ন,—দ্বিতীয় পর্বের অন্তিমকালের কসল।

প্রথম পর্বের আলোচনায় শেষ রবীন্দ্রগল্প উল্লিখিত হয়েছিল ‘চোরাই ধন’—১৩৪০ বাংলা সালের ‘প্রবাসী’তে (কাটিক) যার প্রথম প্রকাশ। আগেও বলেছি, কল্লোলের কালের ঝড়োবাতাস বাংলা সাহিত্যের ওপর দিয়ে তখন উদ্দাম গতিতে বয়ে চলেছে,—গল্প-শিল্পী রবীন্দ্রনাথের মনে তবু পুরাতন ঋতুর হাওয়া দিচ্ছিল তখনো। ‘সবুজপত্র’-সুগের শিল্পদৃষ্টি নিয়ে পদ্মসুগের যৌবন-প্রথম-স্বপ্নকে যেন আর একবার ফিরে দেখেন তখন সপ্ততি সমুত্তর কবি। তারপরে এই অন্তিম পর্বের প্রথম গল্প ‘রবিবার’ ১৩৪৬ বাংলা সালের শারদীয় ‘আনন্দবাজার পত্রিকা’র প্রথম প্রকাশিত। এখানে এবং পরবর্তী আরো দুটি গল্পে রবীন্দ্রনাথ সচেতনভাবে সৃষ্টির আসন পেতেছেন কল্লোলের কালের স্বতথ্যে আত্মজিজ্ঞাসার আবর্তিত মোহানায়। এই কারণেই গল্প তিনটির মূল্যায়নেও ভটিলতা দ্রুত হয়ে ওঠে। ‘রবিবার’, ‘শেষকথা’ এবং ‘ল্যাবরেটরি’ এই তিনটি গল্পের সংকলন নিয়ে রবীন্দ্রনাথের ‘তিনসঙ্গী’ (প্রথম প্রকাশ—১৩৪৭)।

‘চোরাই ধন’-এর পরে ছয় বছরের সীমা পেরিয়ে এলেও আসলে এই গল্পতিনটিও রবীন্দ্র-চেতনার পূর্বসৃষ্টিরই কালবিবর্তিত পূর্বাঙ্গবৃত্তি। বস্তুত সুদীর্ঘ রবীন্দ্র-সৃষ্টির সঞ্চয়ভাণ্ডারে এমন একটি রচনাও ছলভ, কবি-মানসের পূর্বাঙ্গ জীবন-বিবর্তনের ধারার সঙ্গে যা একান্তভাবে অঙ্গিত নয়। রবীন্দ্র-রচনার ইতিহাসে ‘আকস্মিক’ শব্দ অল্পপস্থিত। এদিক থেকে ‘তিনসঙ্গী’ গল্পাবলীকে ‘সবুজ-পত্র’-সুগের সুমুখ গল্পগুচ্ছের অন্তিম পরিণাম বলে অভিহিত করা যেতে পারে। এই পরোক্ষ গল্প-সাহিত্যের মূল-নিহিত জীবন-প্রেরণার পরিচয় যথাস্থানে বিবৃত করেছি। প্রথম বিশ্বযুদ্ধের পারিপার্শ্বিক পটভূমিতে পৃথিবীব্যাপী এক অবিচ্ছিন্ন ভঙ্গুরতার অহুভব-বৃত্তে ঐ গল্প-গুণির জন্ম,—কাব্যের ইতিহাসে সেটি ‘বলাকা’র ঋতু। বাংলা দেশের জীবন-ইতিহাসের ভাবী শূন্যতায় পরিণাম সে-সুগে কবির ভাবচেতনাতেই প্রথম প্রকট হয়ে

উঠেছিল। তাই পুরাতনের জীর্ণ খাঁচা ভেঙে চুরমার করে দেবার অধীর প্রয়াসে সেদিন ব্যাকুল হয়েছিলেন তিনি। ‘সবুজপত্র’বুগে খাঁচা ভেঙে আসার পরবর্তী শূন্য-পরিণাম মরু প্রান্তরে নূতন আশ্রয়ের মরুতান রচনার আকাঙ্ক্ষাতেই যেন নূতন করে ত্রুটি হয়েছিলেন কবি তাঁর অস্তিমলয়ের এই গল্পাবলীতে। সেই নূত্রেই খাঁচার পশ্চিম সন্ধান করতে শেষ পর্ব থেকে রবীন্দ্র-গল্পের প্রথম পর্বের ইতিহাসে আর একবার ফিরে যেতে হয়।

রবীন্দ্র-গল্পের জন্ম-লগ্নে তার প্রথম ধাতীত্ব করেছিল পদ্মবিধৌত বরেন্দ্র পল্লীমালা। জীৱনকে সেখানে এক নিঃসীম ব্যাপ্তি আর উদারতার মধ্যে প্রথম উপলব্ধি করতে পেরেছিলেন কবি। সে উপলব্ধির সবটুকুই বাংলার নিত্যকাল স্থলর পল্লীপ্রকৃতির দান নয়,—তার স্নিগ্ধ প্রচ্ছন্নতলে ‘শান্তির নীড়’ ছোট ছোট যে গ্রামগুলি সমাজ ও পরিবার-ধর্মের অজস্র স্নেহবন্ধনে আটকেপৃষ্ঠে একান্ত জড়াড়ড়ি করেছিল, তার মর্মমূল থেকে জীবন-রস আহরণ করেই কবি সেদিন গল্পের বনিয়াদ রচনা করেছিলেন। রবীন্দ্রনাথের ছোটগল্পেই বাংলা দেশের চোখে-দেখা সাধারণ মানুষের সামাজিক-পারিবারিক জীবন তার অমিশ্র স্বাক্ষর নিয়ে প্রথম উপভোগ্য হয়ে উঠেছিল। সেকথাও বলেছি যথাস্থানে। এই সমাজ, এই পরিবারজীবন-স্নিগ্ধতা প্রধানত মধ্যযুগীয় পরিবারাত্মক সমাজ-প্রধান গ্রামীণ বাঙালি সংস্কৃতির দান।^১ উনিশ শতকের ইংরেজি শিক্ষিত নাগরিক বাঙালির ইতিহাসে এই জীবন-ঐতিহ্যের ক্রমিক বিলুপ্তি ধীরে ধীরে স্ফুটত্ব হয়ে উঠেছে। রবীন্দ্রনাথের বালা-চেতনায় সেই বিলুপ্তমান জীবন-ধর্মের অক্ষুণ্ণ অমুভব স্বপ্নের মধুরিমা নিয়ে অভিব্যক্তি পেয়েছে ‘জীবনস্মৃতি’ এবং ‘ছেলেবেলা’র বালাস্মৃতি-চারণের প্রসঙ্গে। কলকাতা শহরের সেই হারিয়ে যাওয়া অতীতকেই তার সকল ভালমন্দের সঙ্গে কবি আবিষ্কার করেছিলেন বরেন্দ্র-পল্লীভূমিতে। শৈশবের স্বপ্নাবিষ্ট অমুভব প্রথম যৌবনে এর মাধুর্যের দিকটিকেই একান্তভাবে সঞ্চয় করেছিল। অনেকটা এই কারণেও সেকালের পল্লীজীবনে দৈন্তের রক্ষমূর্তি রবীন্দ্র-রচনার প্রকুট হয়ে ওঠে নি। কিন্তু সেই সমষ্টিগত জীবনের বনিয়াদ বাংলার পল্লীভূমিতেও তখন যে মৃতপ্রায়, সেকথা অস্বীকার করবার উপায় নেই।

অন্তপক্ষে মধ্যযুগীয়তার অন্ধকারাচ্ছন্ন ক্রান্তিসীমা পেরিয়ে উনিশ শতকে নগর বাংলা যে নূতন রেনেসাঁস-এর সুধোমুখি এসে দাঁড়ালো, মূলতঃ তা ছিল শিল্প-বিপ্লবোত্তর ইংলণ্ডের বণিক-ভাবনার প্রেরণার অন্তঃপীড়িত। ফলে এই নবজাগরণের

১। বিস্তৃত আলোচনার জন্য জগদ্ব্য : ‘বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস’ ১ম ও ২য় পর্বাংশ—ভূমের চৌধুরী প্রণীত।

এর একমাত্র মন্ত্র ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্য, একমাত্র উপাত্ত ছিল মানুষের চরম বিকশিত উত্তম উৎকর্ষিত ব্যক্তিসত্তা,—সমাজ, সমষ্টি, গোষ্ঠী সেখানে কেবল অস্বীকৃত নয়,—উপেক্ষিত। এই অভিনব ব্যক্তিক সমুদ্রতা এবং পুরাতন যুগের সামাজিক সামগ্রিকতার মধ্যে ভারসাম্য স্থাপনের সমস্যা যখন উনিশ শতকে নবজাগরণের মধ্যে প্রথমতর সমস্য়ার আকার ধারণ করেছিল, তারই প্রথম শিল্পিক ফলশ্রুতি দেখি বঙ্কিমের উপন্যাস সাহিত্যে। ক্রমশ সেই সমস্যাজটিল পথে আমাদের কথা-সাহিত্য বহুদূর অগ্রসর হয়ে গেছে রবীন্দ্রনাথের ‘নষ্টনীড়ের’ কাল পর্যন্ত। সেসব প্রসঙ্গ পূর্বে আলোচনা করেছি। কিন্তু ইতিহাসের গতিরোধ করবার উপায় নেই,—একহাতে সে ভাঙে কেবল আর একহাতে গড়বার জন্তেই। তার অর্থ এই নয় যে, অনভীপ্সিত পুরাতন ভেঙে চুরমার হয়ে যাওয়া মাত্রই তৎক্ষণাৎ নূতনের নবজন্ম ঘটে। বিগত জীবনের অবক্ষয়-পীড়িত ধূল্যামাটির অন্ধকার আঁধি পেরিয়ে তবেই বহুদূরে ইতিহাস নূতন আলোক-লোকের সন্ধান খুঁজে পেতে পারে। এমন অবস্থার ভাঙনের শ্রোত যখন একটানা এগিয়ে চলে, তখন তাকে রোধ করবার চেষ্টা করলে বিকৃতির পচনশীলতাই কেবল একমাত্র লাভ হয়। তখন তাকে ভেঙে কালক্রোতে ভাসিয়ে দেওয়া ছাড়া আর কোনো উপায় থাকে না।

‘সবুজপত্র’র যুগে রবীন্দ্রনাথ এই সত্যকে সম্পূর্ণ করে আবিষ্কার করেছিলেন। সমাজ ও পরিবারধর্মের যে মধ্যযুগীয় মূল্যবোধ যথাকালে ব্যাপক জাতীয় জীবনের পরমাত্রা ছিল,—ক’লচেতনার বিবর্তন-পরিবর্তনের সূত্রে তাই সেদিন একান্ত অকেজো হয়ে পড়েছিল সাপের গায়ে শুকনো খোঁলসের মত। তাই যে-শিল্পী ‘চোখের বালি’র বিনোদিনীকে স্বামীর স্বরের জীর্ণ খাঁচা থেকে বের করে আনলেন জীবন-যুদ্ধের বিচিত্র পথে, তিনিই আবার একদিন তাকে চালান করে দিয়েছিলেন প্রাচীন সংস্করের পুণ্যতীর্থ বারাগসীতে। কিন্তু দাম্পত্য, পাতিব্রত, সমাজনীতি, ধর্মনীতি, চারিত্রনীতির এক পুরাতন আদর্শ আবহমান কাল থেকে চলে এলেও আধুনিক মানুষকে,—তার প্রগতিশীল সচেতনতাকে আর কিছুতেই ধারণ করে রাখতে পারছে না, এ সত্য কবি নিঃসংশয়ে অনুভব করেছিলেন।

যা ধারণ করে রাখে তাই ধর্ম,—আর যা তা পারে না জীবনে তার অবস্থান কেবল অধর্ম নয়, পাপ। এ-বিধানে কবি-চেতনা দৃঢ় অধিত ছিল। তাই ‘নষ্টনীড়’ গল্পে চারুকে আর ভূপতির দাম্পত্য আশ্রয়ের খাঁচার কিরিয়ে নেন নি তিনি। তবু ‘সবুজপত্র’-পূর্বকালের এই বৈপ্লবিক গল্প-পরিণামে চারুকে কবি জীবনের এক অনিশ্চয়তার সংশয় ভূমিতে ফেলে রেখেছিলেন। ছোটগল্প-রূপের রসসিদ্ধি তাতে

সার্থকতার এক উচ্চ গ্রামে পৌঁছেছে নিঃসন্দেহে। তাহলেও চাক যেন সেই কবি কথারই পুনরাবৃত্তি, “যবেও নহে, পারবেও নহে, বেজন আছে মাঝখানে।”

কিন্তু আমাদের জীবন-ব্যবস্থায় সমুদ্র ব্যক্তিক প্রকাশের তীক্ষ্ণতার দীপ্তি এবং তারই পরিপ্রেক্ষিতে পুরাতন পারিবারিক-সামাজিক মূল্যবোধের বিগত অবক্ষয় কবিচেতনায় প্রথম আন্দোলন সৃষ্টি করেছিল ‘স্বজ্ঞপত্র’ যুগে। তাই রবীন্দ্র-গল্পের দিকে দিকে গুরু হল খাঁচা ভাঙার সবুজের অভিযান,—‘জীব পত্র’, ‘হালদারগোষ্ঠী’ প্রভৃতি গল্পে বার সফল উদ্যাপন।

‘স্বজ্ঞপত্র’-যুগের রবীন্দ্র-গল্পে খাঁচা ভেঙেছিল। কিন্তু নবজীবনের নবনীড় রচিত হতে পারে নি। খাঁচার পাখি যেদিন প্রথম মুক্তি পেল, বাঁধন ভাঙার নির্বাধ আনন্দে সে হৃদয় দীর্ঘকাল আকাশে ছুটি মুক্ত পক্ষ বিস্তার করে উড়ে বেড়াতে পারে। কিন্তু পাখিরও ছুটি ডানা কেবল উড়ে বেড়ানোর জন্য নয়, মুক্ত আকাশের অবাধ প্রাপ্তি নীড়ের শক্তির মধ্যে আশ্রয় খোঁজে। রবীন্দ্রসাহিত্যে জীবনের রূপ মুক্তপক্ষ বিহনের মতোই। পাখির ডানার পুরাতন সংস্কার ও মূল্যবোধের মোহ বধন সোনার শিকলের মত বাঁধা পড়েছে, তখনই ২৭ নম্বর মাখন বড়াল লেনের খাঁচা থেকে মেজবোকে কবি বার করে আনলেন অমিত বিদ্রোহের সবুজ শক্তিবলে। কিন্তু এবারে প্রশ্ন দেখা দিয়েছে, কেবল কবি-মানসে নয়,—যুগ-চেতনাতোও,—পুরাতন আশ্রয়ের খোলস ভেঙে বেরিয়ে যে এল, তার নতুন আশ্রয় মিলবে কোথায়! শেষ পর্যায়ের গল্পগুলি,—‘তিনসদী’ ‘গল্পাবলী’ আর ‘বদনাম’-এ গল্পে কবি নবযুগের সেই আত্মার আশ্রয় খুঁজতে বেরিয়েছেন।

কবি-কথাতেই এই অশুভবের সমর্থন রয়েছে। ‘বদনাম’-এর প্রসঙ্গে রানী চন্দকে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন, “প্রথম আমি মেয়েদের পক্ষ নিয়ে জীব পত্র গল্পে বলি। তারপরে আমি যখনই সুবিধা পেয়েছি বলেছি। এবারেও সুবিধা পেলুম, ছাড়ব কেন, সহর মুখ দিয়ে কিছু বলিয়ে নিলুম।”^৩ সহর পরিকল্পনা যে ‘জীব পত্র’-র, ক্রমাগতবৃত্তি প্রসঙ্গে, এ-স্বীকৃতি কবি-ভাবনাতোই নিহিত ছিল। কিন্তু ‘জীব পত্র’র মৃণাল, আর ‘বদনাম’-এর সহ পৃথক ধাতুতে গড়া,—প্রথমটি প্রথম বিশ্বযুদ্ধ-কালের অবক্ষয়-ভাবনার জাত—দ্বিতীয়টির জন্ম সেই যুদ্ধোত্তর কালের একেবারে শেষ সীমানায়,—দ্বিতীয় যুদ্ধ-প্রভাবের উপাত্ত ভূমিতে,—কল্লোল-চেতনার সে ছিল সমাপ্তি-সীমান্ত। ‘স্বজ্ঞপত্র’-এর যুগে যে ভাঙনের সর্বনাশ অভ্যাগম-

৩। ‘প্রবাসী’ ১৩৪৮ (জৈষ্ঠ-সংখ্যা)-এ প্রকাশিত। পশ্চিমবঙ্গ সরকারের শতাব্দিকী সংস্করণ রবীন্দ্র রচনাবলীতে গল্পটি প্রথম প্রস্থিত হয়েছে। ৪। জট্টব্য : রানী চন্দ—‘আলাপচারী রবীন্দ্রনাথ’।

সম্ভাবনাকে কবি প্রত্যক্ষ করেছিলেন,—প্রথম যুগোত্তর কালের যৌবন চেতনায় তা যেন আবে প্রচণ্ড শক্তির প্রাচুর্য নিয়ে দেখা গিল। কল্লোল যুগের উদ্দাম উদ্দীপনার অভিঘাতে দাম্পত্য, পরিবার, সমাজ, নীতি-চেতনা সব কিছু সম্পর্কে পুরাতন বিশ্বাস এবং যুগ্মতা গেল সম্পূর্ণ রূপে চূরমার হয়ে। সে যেন এক ঐতহ্যমুক্ত উষর শূন্যতাবোরা প্রান্তর। যেমন সাহিত্য-সংস্কৃতির ক্ষেত্রে, তেমনি জৈব জীবন ধারণের প্রয়োজনপ্রসঙ্গেও এই নূতন মূল্যবোধের পক্ষে ব্যক্তিই হল একমাত্র স্বীকার্য অস্তিত্ব। সামাজিকতা, প্রণয়রুচি, সাধনা এবং গবেষণা,—সবকিছুর একমাত্র মূল্যমান হল তীক্ষ্ণ, উগ্র, এবং যুগপৎ তর্ক-যুক্তি-বিচার-ও-আবেগপরায়ণ আধুনিক ব্যক্তির স্বীকৃতি আর প্রয়োজন-প্রসঙ্গে। সর্বপরিচ্ছিন্ন ব্যক্তিকতায় যেন আধুনিকতার আকাশে নাড়হীন চির-উদ্ভাসমান পাখি। তাই কল্লোলযুগের গল্পের বহির্ভূত বত উল্লাস, আতিশয্য, তার অন্তরঙ্গে ততই যেন প্রাপ্তি আর অবদান। নতুনযুগের শূন্যলহীন ব্যক্তিকতাকে পুরাতন গ্রামীণ প্রত্যয়ের সূত্রে লগ্ন করে এক নূতন প্রত্যয়-জগৎ সৃষ্টি করেছেন তারাকর। তাতে আধুনিক ব্যক্তিমানসের আশ্বাস বত গভীর,—বাস্তবিক আশ্রয়ের প্রতিশ্রুতি তত দৃঢ় নয়। কারণ যাদের জন্ত সে আশ্রয়, তারা,—তারাকরদের চোখে-দেখা জীবন আর তার পাতপাতীরা সর্ব-বন্ধন পরিচ্ছিন্ন ত্রিশঙ্কু আধুনিকতার অন্ধ জগৎ থেকে অনেক দূরবর্তী। বিহৃতভূষণ বন্দোপাধ্যায়ের সৃষ্টিতেও নূতন প্রত্যয়ের আশ্বাস ভেসে এসেছে যেন কোন্ স্বপ্নর আধ্যাত্মিক মায়ালোক থেকে। কল্লোলযুগের পরিপ্রাস্ত আধুনিকতার ভাঙা পাত্রে সর্বসম্পর্কহীন শূন্যতাময় ব্যক্তিক জগতের ধূলাবালির উপাদান নিয়ে নতুন কালের জীবনাশ্রয় রচনার হুঃসাধ্য সাধনা করেছেন সেকালের দুই উদ্ভাসমান শিল্পী,—আজ ধারা আমাদের কালের প্রবীণ। এক প্রেমেন্দ্র মিত্র,—নিভৃত ব্যক্তি-চেতনার অবাঙম্ননসোগোচর পিপাসা নিয়ে যিনি সেই অদৃশ্য নীড়ের সন্ধানী। আর একজন অরদাশঙ্কর,—একালের বন্ধুর জীবনের অন্ধকার গলির পথে আপন তজ্জাহীন মননশীলতার তীক্ষ্ণ আলো ফেলে বিশ্বমানবের বাসার সন্ধানে যিনি পথিকবৃত্ত। অন্তর্দিগন্ত থেকে শেব রবি-রশ্মি বিচ্ছুরিত করে সেই অজের পথের আভাস যেন নির্দেশ করে গেলেন কবি তাঁর ‘তিনসঙ্গী’ গল্পাবলীতে!

আধুনিক মানুষকে এখানে তার সর্বপরিচ্ছিন্ন ব্যক্তিক মহিমাতেই অনাবৃত করে মেলে ধরেছেন তিনি,—‘রবিবার’ গল্পের অভীক-এর মধ্যে সে ব্যক্তিকতা শিঙদেহের মতই যেন উলঙ্গ,—এবং অনেকটা সেই কারণেই মনে হয় রূঢ় বেদনাকরও। নিছক গল্পের গুট-এর সূত্র ধরে বিচার করলে অভীক-এর নাস্তিক্যের প্রসঙ্গ বিশ্লেষণ তার

পরিবার-ধর্মের কৌলিক আচার-আচরণের বিস্তৃত বিবরণ অবাস্তবতা দোষে অভিযুক্ত হতে বাধা নেই। কিন্তু, সমাজ-পরিবারের সকল ঐতিহ্য-বন্ধন থেকে স্বেচ্ছাপরিচ্ছিন্ন ব্যক্তিত্বের বাহ্য উগ্রতার মূলেও সর্বশূন্যতার যে গোপন বেদনা নিহিত রয়েছে,—যথামূল্যে তা হয়ত পরিস্ফুট হতে পারত না অভীক্-এর এই সর্বসঙ্গ-রহিত রিক্ত রূপটিকে প্রকট করে তুলতে না পারলে। নিতান্ত বিষয়বস্তুগত উপকরণের বিচারে রবীন্দ্র-রচনায় অভীক্ অভিনব নয়। ‘চতুরঙ্গ’র জ্যোতামশায়ের নাস্তিক্যধর্মের প্রতীকনি তার কথ্যভেদে মাঝে মাঝে স্প্রতিগোচর হয়ে ওঠে।—“পরের ধন হরণ করা অনেক ক্ষেত্রেই পুণ্যকর্ম, পারি নে পাছে অপবাদটা দাগা দেয় পবিত্র নাস্তিক মতকে। ধামিকদের চেয়ে আমাদের অনেক বেশি সাবধানে চলতে হয় আমাদের নেতি দেবতার ইজ্জত বাঁচাতে।” অথবা, “তুমি তো নাস্তিকের জাত মারতে পারো না। আমার ধর্মের শ্রেষ্ঠতা এইখানে।”—এবং আরো অল্পরূপ উক্তির মধ্যে। তাছাড়া ‘হালদার গোষ্ঠী’র সেই বড় ছেলেটির ক্ষীণ ছায়াও যেন রয়েছে অভীকের মধ্যে,—আচার-আচরণের জীর্ণ পারিবারিক খোলস ভেঙে মুক্তপ্রাণের আকাশের তলায় যে বেরিয়ে এসেছিল অপার বিদ্রোহের শক্তিতে। কিন্তু জ্যোতামশায়ের প্রগাঢ়তা, অথবা বনোয়ারির যৌবনশক্তির অশ্রমিময় দার্ঢ্য—অভীক্-এর মধ্যে কিছুই নেই। এখানে সে অনেক দুর্বল,—অনেক বেশি অসহায়। অর্থাৎ মুখে যত জোরের সঙ্গে কথা বলে, মনের গভীরে জোর পায় না তত। তাই ‘নাস্তিক ধর্ম’ বজায় রেখেও বারোয়ারি পূজার নেতৃত্ব করার পথ খুঁজে পাওয়া কঠিন হয় না তার। বিদেশের সমুদ্রপথে জাহাজের খালসী হয়ে পালাবার সময়ও অবচেতনায় প্রলুব্ধ হতে থাকে কেবলই, পরোক্ষ আন্তিক্যের গলি-পথ দিয়ে আবার বিভার ভালবাসার উচ্চশীর্ষ শাখায় নীড় বাঁধা যায় কি না।

রবীন্দ্র-সৃষ্ট সমুদ্রজ সমানধর্মী পূর্ববর্তী চরিত্র দুইটির তুলনায় অভীক্ অনেক দুর্বল,—ব্যক্তিক সম্ভায় যতখানি, সৃষ্টির জগতেও ঠিক ততখানিই। অভীক্-এর ব্যক্তিমূল্যের নিভৃত বহুস্তলোকেই তো গল্পরসেরও গোপন উৎস। কিন্তু এ দুর্বলতা স্রষ্টার প্রীতিভাজনিত নয়;—সৃষ্টির মাটিতে,—সমকালীন জীবনের মূলে রয়েছে সেই বিষম শক্তিদৈন্ত্র। “আচার ধর্মের খাঁচাটাকে ধরের দাওয়ায় ছলিয়ে রেখে ধর্মবিখ্যানের পাখিটাকে শূন্য আকাশে উড়িয়ে দিলে সাম্প্রদায়িক অশান্তি ঘটে না যেখানে”,—সেই মরা খোলসের ভেতর থেকে বেরিয়ে আসতে পেরেছে অভীক্ তার ব্যক্তিক বলের দুচ্ছায়,—জীবনের জয়ই তো ঘোষিত হয়েছে তাতে! সেই জীবনীশক্তির প্রাচুর্যবশেই, “ধনী পিতার তঁহবিলের কেন্দ্র থেকে” নির্বাসিত হয়ে ভ্রমসাধ্য কঠিন জীবনযাত্রার ভেঙে পড়ে নি সে। কিন্তু এই নুতন প্রাণ, অভিনব এই জীবনীশক্তিও বায়ুভূত নিরাশ্রয় নয়। মাহুঘের:

দেহের মত তার হৃদয়ধর্মও উপযুক্ত খাত্ত-পানীয়েয় জন্ত অধীর হয়ে থাকে। পিতার সংস্কারকে যে পরিত্যাগ করতে পেরেছিল সকল ক্ষয়ক্ষতি বরণ করেও, পিতৃস্নেহের জন্ত লুক্ক অভিমানের অধিকার তো কেবল তারই। সেই অভিমানই কথার অতীত শূন্যতাবোধ নিয়ে অভিব্যক্ত হয়েছে বিভার কাছে অভীক্-এর অহুযোগে :—“তোমার ভগবান কি আমার বাবারই মতো। আমাকে ত্যাজ্যপুত্র করেছেন।” এই প্রসঙ্গে সর্ধপরিচ্ছিন্ন আধুনিক ব্যক্তি-মাহুষের লুক্কতাকে গাঢ়তর পরিমাণে অহুভব করি, অতি ষড়্‌দুঃখের দিনেও অভীক্ যেখানে মা’র দেওয়া নোট কয়খানি ফিরিয়ে দিয়েও তাঁর “প্রসাদ” যাচ্ছা করেছে অপার ব্যাকুলতায়। বাইরে যে মাহুষ সর্বাভিক্রমী, —স্বেচ্ছায় সে আত্মবন্দী; আত্মার এই অনভবনীয় রিক্ততার দৌর্বল্য আধুনিক ব্যক্তিমাহুষের মর্মতলশায়ী হয়ে আছে। অভীক্-এর দুর্বল পরাভবের মধ্যে সেই মাহুষকেই যেন দেখি, — দেখি আধুনিক ব্যক্তি-মাহুষের নিরাবরণহীন tragedyর অনিবার্য অশ্মুট অহুভূতি। যে দৃঢ়তা অভীক্ অক্ষুণ্ণ রাখতে পারে নি, তারই অভাবে আধুনিক বিদ্রোহ-চেতনা আত্মখণ্ডিত, মর্মবিষন্ন।

‘রবিবার’ গল্পে যদি ‘হালদার গোপীন্দ্র’ যুগাহুগ অহুহুতি অশ্মুট হয়ে থাকে, ‘শেষ কথা’ গল্পে যেন শুনি ‘শেষের কবিতা’র অতি অশ্মুট স্বপ্নাবিষ্টতার সুর। পারমল গোস্বামী এই গল্পের প্রসঙ্গে লিখেছিলেন,—“প্রথম থেকেই এর সুর জমে উঠেছে। সমস্ত গল্পটি যেন কাব্য-প্রেরণা থেকে জন্মলাভ করেছে।”^৫ সে প্রেরণা ‘শেষের কবিতা’রই নতুন দেশকাল প্রভাবিত নবরূপ। এই গল্পেও চরিত্র ও ব্যক্তিত্বের পরিচ্ছূটনে অস্পষ্টতা রয়েছে। তাহলেও ‘শেষের কবিতা’র প্রণয়-ভাবনার সেই নৈব্যক্তিক আদর্শের প্রসঙ্গ এখানেও এসেছে। নবীনমাধবকে অচিরা বলেছিল,— ‘মেয়েদের সম্পদ হৃদয়ের, যদি তার সব হারায়—যা কিছু বাহ্যিক, যা দেখা যায়, হৌওয়া যায়, ভোগ করা যায়, তবু বাকি থাকে তার ভালবাসার আদর্শ যা আবাস্‌মনসোগোচর। অর্থাৎ ইম্পার্সোনাল।’ কারণ অচিরা বলে,—“ভালোবাসার আদর্শ আমাদের পূজার জিনিস। তাকেই বলে সতীত্ব। সতীত্ব একটা আদর্শ।” আর অচিরার অহুভবে,—“দীর্ঘকালের প্রয়াসে মাহুষ চিন্ত-শক্তিতে নিজের আদর্শকে গড়ে তোলে, প্রাণশক্তির অক্লান্ততা তাকে ভাঙে।” নবীনমাধবকে সে বলে, “আপনার দিকে আমার যে

৫। প্রথম প্রকাশ ‘শনিবারের চিঠি’, কাল্কন ১৩৪৬। এই গল্পটিই ভিন্নতর আকারে আরো আগে প্রকাশিত হয়েছিল বিভাসাগর স্মৃতি সংখ্যা ‘দেশ’-এ (৩০ অগ্রহায়ণ, ১৩৪৩)। সেখানে গল্পের নাম ছিল ‘ছোটগল্প। দ্রষ্টব্য—রবীন্দ্র রচনাবলী ২৫ খণ্ড।

৬। পারমল গোস্বামী—‘রবীন্দ্রনাথের ‘তিন সঙ্গী’ [প্রবন্ধ]। ‘প্রবাসী’, কাল্কন, ১৩৪৭।

ভালোবাসা, সে সেই অক্ষপত্তির আক্রমণে।” অথচ, প্রথম বৌবনে যে ভবতোষকে ভালোবেসে লজ্জাকর চরম বঞ্চনার অতিহত হয়েছিল অচির’,—সেই প্রথম ভালোবাসাকেই জীবনে সে একমাত্র করে তুলতে চেয়েছে। সে ভালোবাসার ভবতোষ আজ একেবারেই অহুপস্থিত,—কারণ, অচিরা বলে,—“সে আর আমার সেই জীবনের প্রথম ভালোবাসা এক নয়। এখন আমার কাছে সেই ভালোবাসা ইম্পার্সোনাল।”

—‘শেষের কবিতা’র অন্তঃ-স্বরভিন্ন কাব্যসত্যের তাত্ত্বিক ব্যাখ্যা দ্রুত বলেও এখানে তা পরিহার করা যেতে পারে। তবু ‘মিতা’ আর ‘বন্তা’র মধ্যে যে-প্রেম ব্যক্তিকে ছাড়িয়েও অমর হয়ে রইল, তার গূঢ়তর ব্যঞ্জনা তাদের পৃথক পৃথক বিবাহিত জীবনেও নৈর্ব্যক্তিক প্রণয়ানুভবের মায়ামাধুরী ছড়িয়ে রেখেছে। এখানেও সেই ‘ইম্পার্সোনাল’ ভালোবাসার তাগিদেই অচিরা প্রত্যাখ্যান করে গেল নবীনমাধবকে,—এর মূলে আত্ম-প্রত্যাখ্যানেরও যে আবাত্ত্বমনোগোচর নিগূঢ়তা রয়েছে, তাও অহুভবযোগ্য। অথচ এই প্রত্যাখ্যানের মধ্যে ‘শেষের কবিতা’র অন্তর্লীন সেই পরম প্রাপ্তির স্বরটুকু নেই,—বরং এরা দুজনেই যেন স্বেচ্ছাবঞ্চিত। গল্পের শেষে নবীনমাধবের সমাপ্তক অহুভবের কথা মনে পড়ে,—অচিরার প্রত্যাখ্যানকে স্বীকার করে,—“বাড়ি ফিরে গিয়ে কাজের নোট এবং রেকর্ডগুলো আবার খুললুম। মনে হঠাৎ খুব একটা আনন্দ জাগল—বুঝলুম একেই বলে মুক্তি। সন্ধ্যাবেলায় দিনের কাজ শেষ করে বারান্দায় এসে বোধ হোলো—খাঁচা থেকে বেরিয়ে এসেছে পাখি, কিন্তু পায়ে আছে একটুকরা শিকল। নড়তে চড়তে সেটা বাজে।”

এখানেই আত্মবঞ্চিত আধুনিক মানুষের,—যে মানুষ হয়ত আধুনিককালের বলেই একান্তভাবে বৈজ্ঞানিক,—ঐতিহ্যবন্ধনহীন বলেই নিরাবেগ,—সেই মানুষের দুরহুভবনীয় রহস্য-যন্ত্রণাবোধ বচনাতীত ব্যক্তনাক্রপ লাভ করেছে। একি মুক্তি,—না মুক্তি-মোহের মায়ার মগ্নচেতন্তের গূঢ়তর বন্ধন! এ জিজ্ঞাসার জবাব আধুনিক সভ্যতার মধ্যে অহুপস্থিত,—অহুপস্থিত ‘শেষ কথা’ গল্পেও। তবু,—অস্তাচলতলের অন্তিম রশ্মি আ-দিগন্ত বিস্তৃত করে এই অনপনের জিজ্ঞাসার স্বরূপ খুঁজে ফিরেছেন কবি,—এখানে তিনি কল্পালের কালের সহচর নন কেবল,—সীমান্তসন্ধানী অভ্র প্রহরীও।

খুব অফুট হলেও সে সন্ধান বুঝি প্রথম পাওয়া গেল ‘ল্যাবরেটরি’ গল্পের সোহিনী-তে। অন্তিম শয্যা শুয়ে কবি নাকি তার সম্পর্কে ‘প্রায়ই বলতেন’—“সোহিনীকে সকলে হয়ত বুঝতে পারবে না, সে একেবারে এখনকার যুগের শাদায় কালোর মেশানো খাঁটি ত্রিফলিজম্। অথচ তলার তলার অন্তঃসর্গিলার মত

আইডিয়ালিজম্ হল সোহিনীর প্রকৃত স্বরূপ।”^৭ এই আইডিয়ালিজম-এই বুঝি কবির চোখে ক্ষণ-উদ্ভাসিত হয়েছিল কল্লোল-চতনার দিগন্তলীন স্বদূর নীড়চ্ছায়া। আকৃতি ও বক্তব্য বিষয়ের প্রাঞ্জলতা এই গল্পে অপেক্ষাকৃত স্ফুটতর,—কলে পরিধি এবং বিস্তারও ছোটগল্পের গণ্ডী পেরিয়ে নভেলেট-এর সীমান্তের দিকে বুকে পড়েছিল। ব্যক্তিত্বের তুঙ্গশিখরে একটি নারী এবং একটি পুরুষ উদ্ধার মত জলছে এই গল্পের সর্বত্র জুড়ে—সেজালা আধুনিকতার উদ্ভাসিত্তে আগ্নেয়।—নন্দকিশোর আর সোহিনী, খাঁটি শয়তানের তারা ভক্ত চেলা; এইখানেই জীবনের মূলে জোড় লেগে গিয়েছিল তাদের প্রথম সাক্ষাতেই,—বাকিটুকু তিলে তিলে গড়ে তুলেছে নন্দকিশোর নিজে, কারণ ‘অসবর্ণ বিবাহে’ তার অপছন্দ অকৃত্রিম, —তার মতে “স্বামী হবে ইঞ্জিনিয়ার, স্ত্রী হবে কোটনা-কুটনী, এটা মানবশাস্ত্রে নিষিদ্ধ। ..পতিব্রতা স্ত্রী চাও যদি, আপো ব্রতের মিল করাও।”

এই ব্রতের মিলে আত্মার জোড় লেগে গিয়েছিল নন্দকিশোর আর সোহিনীতে। সে পতিব্রতের আদর্শ শরীরের কোনো সীমাতেই খুঁজে পাবার উপায় নেই। নন্দকিশোর সোহিনীকে “যে-দশা থেকে নিয়ে এসেছিলেন সেটা খুব নির্মল নয় এবং নিভৃত নয়।” তা নিয়ে কেনো মাথাব্যথাও ছিল না তার মোটেই—“বন্ধুরা জিজ্ঞাসা করত, বিয়ে করছে কি! উত্তরে শুন্ত, বিয়েটা খুব বেশি মাত্রায় নয়, সহমতো।” কিন্তু একটা জায়গায় নন্দকিশোরের দাম্পত্যে ফাঁকি ছিল না, সে নারীপুরুষের ব্রতের জোড় মেলানোতে। সেখানে তাই কখনোই ফাঁকি পড়তে হয় নি তাকে,—এমন কি মরে গিয়েও না। বিধবা সোহিনী অধ্যাপক চৌধুরীকে বলেছিল,—“আমি সমাজের আইন-কাহন ভাগিয়ে দিতে পারি দেহের টানে পড়ে, কিন্তু প্রাণ গেলেও বেইমানি করতে পারবো না।”

এই ইমান্দারিটেই তো সোহিনীর নারীব্যক্তিত্বের চরম সত্য, —এক নূতন অর্থে, —যে অর্থের ছোতনা অহুভব করা গেছে নন্দকিশোরের কণ্ঠে। কল্যাণ-পরিণামী কবি-কণ্ঠে এই নূতন ‘আইডিয়ালিজম্’ শুধু চমকে তোলে না, আতঙ্কিতও করে। কিন্তু আশ্চর্য হতে হয় এর মূলগত দূরদৃষ্টি দেখে। প্রথম বিশ্বযুদ্ধোত্তর যুরোপীয় সমাজ ও সাহিত্যের পচনশীলতার ঢেউ লেগে আমাদের দেশেও কল্লোলযুগ-জীবনে ভাঙনের অস্তঃশক্তি প্রধরতম হয়ে উঠেছিল। তারপরে দ্বিতীয় যে বিশ্বযুদ্ধের প্রথম অভিযাতই কেবল রবীন্দ্রনাথ অহুভব করে গেছেন, তার পরে বিশ্বজোড়া আণবিক সমাজ আজ এক অতলস্পর্শ শূন্ত-গহবরের মুখে এসে দাঁড়িয়েছে। সেখানে চরিত্রনীতি, দাম্পত্য,

গার্হস্থ্য ইত্যাদি বিষয়ক মূল্য-চেতনার 'অন্তর্নিহিত পবিত্রতাবোধ' তিরোহিতপ্রায়। এমন কি, সেকালে নারীপুরুষের অবাধ দৈহিক সম্পর্কে সম্ভাব্যজ্যোত্সব প্রকাশ-সম্ভাবনাজনিত যে সামাজিক লজ্জাকরতার আশংকা ছিল, আধুনিক কালের বিজ্ঞান তাকেও সম্পূর্ণ উদ্ভুলিত করেছে। 'ল্যাবরেটরি' গল্প রচনার কালে বিদেশেও এসব সমস্তা অতটা প্রথর হয়ে হয়ত চোখে পড়ে নি। কিন্তু এই অনিশ্চয়তা-বোধের দুঃসম্ভাবনার সঙ্কর সেদিনই জন্মতে শুরু করেছিল, এই সত্য আমাদের দেশে বসেও আজ আর অস্বীকার করবার উপায় নেই। আধুনিক সভ্যতার সে এক মত্ত সমস্তা। কোনো দিক থেকেই পুরাতন পবিত্রতাবোধ নিয়ে যেখানে জীবনে জোড় মেলানো সম্ভবপর থাকে নি, তেমন অবস্থায় কেবল নারীপুরুষের পারম্পরিক মনোসম্পর্কই নয়, আধুনিক সভ্যতার বনিয়াদ স্থাপিত হবে পারম্পরিক আদান-প্রদানের কোন্ সাধারণ মূল্যমানের ওপরে! বিশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধের এই শক্তি জিজ্ঞাসার দিশা রেখে গেছেন বুদ্ধি সেদিনও রবীন্দ্রনাথই।

ইমান-এর কথা বলেছিল সোহিনী,—এই ইমান্দারিতেই নবযুগে নতুন সত্যের প্রতিষ্ঠা। সমাজ, ঐতিহ্য, সংস্কার, ধর্মবুদ্ধির আরোপিত পুরাতন মূল্যবোধ যখন দিকে দিকে ভেঙে খান্ খান্ হয়ে গেল, তখন সর্ববিকৃত, সর্বপরিচ্ছিন্ন বিশ শতকের এই উচ্ছৃঙ্খল ব্যক্তিকতাকে বাঁধবে কোন্ দুর্ঘর সত্যের শক্তি,—তারই সংকেত রইল নন্দকিশোর-সোহিনীর ব্রত-সত্যসাধনের আগ্রাণ সাধনায়। রবীন্দ্রভাবনার পক্ষে এ-কিছু অভিনব মূল্যবোধ নয়। ব্যক্তিজীবনে রবীন্দ্রনাথ চিরকালই শাস্ত্রনীতি-নিরপেক্ষ আত্মিক ধর্মের পূজারী। সেই আত্মধর্মই নতুন দেশকালের পরিপ্রেক্ষিতে ব্যক্তিক ব্রত-ধর্মে রূপান্তরিত হয়েছে।

এই সত্যের ঘোষণাই লক্ষ্য করি 'বদনাম' গল্পেও সহুর জীবন-পরিণামে। সেকালের এ্যানাকিস্টদের প্রসঙ্গ নিয়ে গল্প। সহ ছিল পুলিশের জাঁদরেল ইনস্পেক্টর বিজয়বাবুর সহধর্মিণী। স্বামীকে ভালবাসার ত্রিভুজ আবরণে মুগ্ধ করে এ্যানাকিস্টদের মূর্ত্তির পথ সে বিছিয়ে দিয়েছিল বিচিত্র কলাকৌশলে। কিন্তু, দুর্ধর্ষ ইনস্পেক্টরের নির্মম শক্তি,—কেউ পারে নি তার শক্ত হাতের মুঠি ফাঁক করে বেরিয়ে যেতে। কেবল অনিল,—দলের সর্দার ডাকাত, তাকে আর কিছুতেই ধরা যায় না। একদিন সিঁকেষরী-ভল্লার মন্দিরে ঘনঘোর রাতে অনিলকে ধরা গেল, সামনে তার জোড়হাত করে বসেছিল সহু। স্বামীকে সহু শেষ কথা বলেছিল,—“প্রাণপণে তোমার সেবা করেছি ভালোবেসে, প্রাণপণে তোমায় বঞ্চনা করেছি কর্তব্যের প্রেরণায়—এই তোমাকে জানিয়ে গেলুম। এর পরে হয়তো আর সময় পাব না।” ভালোবাসা আর কর্তব্য,

দাম্পত্য-সত্য আর ব্রত-সত্যের পার্থক্য এইখানেই স্পষ্টতম হয়ে উঠেছে। সাহিনীর মধ্যে তার উদ্ধারপের চরম অভিব্যক্তি। এখানেও আবার সেই কবিকর্মের স্পর্শ অনুভব করি।—সারাজীবনব্যাপী কোনো-না-কোনো এক বৃহৎ প্রত্যয়ের সাগরতীরে বিশ্বদানবের চেতনাকে উষোষিত করার সাধনা করে এসেছেন কবি। ঝড়ের দিনে শৃঙ্খলাহীন নৈরাজ্যে বিদ্রোহী ব্যক্তিকতার উদ্যম জাগরণ যখন উচ্ছ্বলতার অন্ধ সাগরজলে ঝাঁপ দিয়ে বসেছিল,—তখনি আলোকিত নূতন তটরেখার দিশারি হয়ে এলেন কবি,—কোনো এক সম্ভাব্য নীড়ের অপ্ৰত্যাশিত সংকেতঃ পাওয়া গেল বিশ শতকের তমসচ্ছন্ন আকাশে উড্ডীয়মান ক্রান্ত অবসর জীবন-বিহঙ্গমের।

কিন্তু অস্তিমলয়ের এই গল্পগুলিতে অনাগতকালের এক আশ্বাস সংকেতের আকার ধরেই রয়েছে, তাও বহুলাংশে অস্পষ্ট বিষস্ত। ‘তিনসদী’ গল্পাবলীর অন্তর্নিহিত জীবন-মূল্যবোধ বত সন্তর্পণ অভিনবতাপূর্ণই হোক,—সার্থক অভিব্যক্তির বৃন্তে তাঁদের প্রকাশ সিদ্ধ শিল্পরূপ ধারণ করতে পারে নি। তার সুনিশ্চিত কারণ নির্দেশ করা কঠিন, কিন্তু এবিষয়ে সংশয় নেই যে, পরিকল্পনার মৌল প্রতিশ্রুতি রীতিসকল মুক্তি পেতে পারে নি। ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের কথা স্মরণ করা যেতে পারে,—“পরমায়ুর শেষ বিলুপ্তে সংলগ্ন লেখক যেন অতি দ্রুতবেগে আধুনিক যুগের বিশৃঙ্খলা ও মানস নৈরাজ্যের নাগাইল ধরিতে চেষ্টা করিতেছেন, দীর্ঘ-অস্থশীলিত স্বভাব-সুধমাকে ত্যাগ করিয়া স্বয়ংক্রিয়, অস্থির উৎকেত্রিকতার অবলম্বনে সমকালীন যুগের ছন্দোহীন জীবনকে যেন তীক্ষ্ণ মননের সূচ্যগ্রে গাঁথিতে চাহিতেছেন। অতীত সমাজজীবনের শেষ রসবিন্দু শোষণ করিয়া তিনি যে সমস্ত অপূর্ণ গল্প রচনা করিয়াছেন, এই অস্তিম গল্পগুলি যেন তাহার সম্পূর্ণ বিপরীত প্রেরণাসম্ভূত।”

জীবনের অস্তিম লয়ের নিকরুদ্ভাস অনিশ্চয়তাধোধের মধ্য থেকে দ্রুত চলমান শেকলভাঙা উচ্ছ্বল জীবনস্রোতকে ধরতে চেয়েছিলেন বলেই কি এই বিষস্ততা! অথবা, ছোটগল্প সম্পর্কে তাঁর অস্তিম ভাবনাই কি আলোচ্য গল্পাবলীর অন্তর্নিহিত দুঃসুখবনীর সত্যকে সঞ্চিত পটভূমিকায় বিস্তারিত করে দেখতে কুণ্ঠিত হয়েছিল! ‘শেষ কথা’ গল্প বিভাসাগর-স্মৃতিসংখ্যা ‘দেশ’ পত্রিকার প্রথম প্রকাশিত হয়েছিল ‘ছোটগল্প’ নামে। —তার যুগবন্ধে ছোটগল্পের আদর্শ সম্পর্কে কবি লিখেছিলেন,—“ছোটগল্প নেই জাতের, বোঝা বইবার জন্তে সে নয়, একেবারে সে মার লাগায় মর্মে লবুলক্ষে।” কিন্তু বোঝামুক্ত হতে গিয়ে শিল্পী বুঝি মার লাগাবার ছুরির মূল থেকে হীরার বাটটিকেও খুলে ফেলে এসেছিলেন,—লঘু লক্ষ্যে মার লাগাতে

গিয়ে সে মারের অনেকখানিই ফুটেছে গল্পের শরীরে, তাঁর বাঁধুনি হয়েছে এলোমেলো পরিকল্পনা ও বক্তব্যের পরিণামী ব্যঞ্জনা হয়ে পড়েছে অস্ফুট বিশ্রুত। তার অস্ত্র কারণও থাকে কিছু অসম্ভব নয়—মনে মনে নতুন যুগের বিদ্যুৎগতি সমস্তাবলীর স্থির স্বভাবকে তখনো শিল্পী আত্মার গভীরে সম্পূর্ণ আত্মাহুত করে উঠতে পারেন নি;—তাই বাইরের চমক যেমন তাঁকে মোহিত করেছে মাঝে মাঝে, তেমনি তিনিও দুঃসম্ভবনীর ঘটনার ও বর্ণনার সম্ভারে চমকিত করে তুলতে চেয়েছেন ক্ষণে ক্ষণে। বস্তুত সোহিনীকেই নয়, এ যুগের গল্পাবলীর গুঢ় জীবন-তাৎপর্য যে “সকলে বুঝতে পারল না,” তার এক প্রধান কারণ সমুচিত অভিব্যক্তির ক্রটি।

সে ক্রটির একটা দিক চরিত্র সৃষ্টির অস্ফুট দুর্বলতায়। সমগ্র ব্যক্তিকতাই যেখানে গল্পগুলির মুখ্য এবং প্রায় একমাত্র বিষয়, সেখানে তীক্ষ্ণ সুরেখ চরিত্রের শরীর গঠনে ব্যক্তি-স্বভাব পূর্ণায়ত হয়ে উঠবে,—এ প্রত্যাশা স্বাভাবিক। বস্তুত এ যুগের গল্পগুলি যেন জীবনের সমুচ্ছল পাদপ্রদীপের তলায় কয়েকটি অসাধারণ এবং অস্বাভাবিক ব্যক্তি-চরিত্রের চলচঞ্চল উদ্ভাগতির কলংক্রান্তি। কিন্তু সে চরিত্র একটিও পূর্ণব্যক্ত হতে পারে নি। সৃষ্টির দুর্বলতা অতীক চরিত্রকে দুর্বল বলে প্রতিপন্ন করেছে,—তার মধ্যে পূর্বোক্ত আত্মপ্রতিষ্ঠিত আধুনিক মানুষের বিড়ম্বিত রূপ পূর্ণ অবয়ব ধারণ করতে পারে নি। ‘শেষ-কথা’র এক অচিরার দাহ ছাড়া মূল দুটি চরিত্র লিরিকের গুণী পেরিয়ে গল্পের জগতে পদক্ষেপ করতাই যেন পারল না। ‘তিনসঙ্গী’র সর্বাপেক্ষা প্রস্ফুট চরিত্র সোহিনী। তাহলেও স্বীকার করতেই হয়, “এই চরিত্রকে সম্পূর্ণ ফুটাইবার জন্য যে প্রস্তুতি ও শৃঙ্খলা-বিস্তারের প্রয়োজন তাহার আয়োজন নাই। যে বৃর্ণিবায়ুর বেগে কাহিনীটি অগ্রসর হইয়াছে তাহাতে ইহার পূর্ণ তাৎপর্য কয়েকটি বিচ্ছিন্ন ইঙ্গিতের মধ্যেই সঙ্কুচিত হইয়াছে।”^২ ‘তিনসঙ্গী’ গল্পাবলীতে প্রকাশের অ-প্রস্তুতি ও শৃঙ্খলা-রাহিত্যই অতৃপ্তির কারণ হয়ে আছে। চরিত্রই যেখানে জীবন এবং গল্পেরও একমাত্র আশ্রয়, সেখানে চরিত্র-কল্পনা পূর্ণাবয়ব না হলে গল্প অসম্পূর্ণ থাকবেই। প্রথম দুটি গল্পে চারিত্রিক সম্পর্কের বুনন অপেক্ষাকৃত সরল—যথাক্রমে দুই ও তিন সংখ্যার মধ্যে সীমিত। কিন্তু ‘ল্যাবরেটরি’ গল্পে চরিত্র ও জীবন-পরিকল্পনায় বৈচিত্র্য ও জটিলতা রয়েছে,—কলে সামগ্রিক সংহতির অভাবও সেখানে সবচেয়ে বেশি চোখে পড়ে। সেই সত্যকেই পরিমল গোস্বামী ব্যক্ত করতে চেয়েছিলেন আলঙ্কারিক ভাষার আবরণে,—“ল্যাবরেটরি’র আবহাওয়ার কতকগুলো মানব চরিত্র নিয়ে লেখক স্বয়ং বৈজ্ঞানিক খেলা খেলেছেন। তিনি এই গল্পের নরনারীকে নিয়ে ল্যাবরেটরিতে বৈজ্ঞানিক

পরীক্ষা করেছেন। আচার্যহীন পাঠে বৃদ্ধি, আচার্যের সংকীর্ণ পাঠে বিশ্ববিদ্যালয়ের শিক্ষা, আর বিজ্ঞানের পাঠে তরল চরিত্র টেলে নীচে জালিয়ে দিয়েছেন বুনসেন বার্ষার, ফুটন্ত চরিত্রগুলোকে একসঙ্গে মেশানো হল। রাসায়নিক বস্তুগুলি পরস্পর পরস্পরকে কেবল আঘাত করতে লাগল মিশতে পারল না।^{১০}

এই রাসায়নিক সামগ্রিকতার অভাবই ‘তিনসঙ্গী’ গল্পাবলীর যথার্থ দারিদ্র্য। তাহলেও অস্ফুট বিশস্ত অভিব্যক্তির স্তর ধরে চিন্ত-চমৎকারী মননশীল বাচন-ভঙ্গীর উজান বেয়ে গল্পের সত্য পরিণাম-লোকে অল্পপ্রবেশ সম্ভব যদি হয়, তাহলে ‘শেষের কবিতা’ উপলক্ষে বুদ্ধদেব বহুর বিস্মিত অল্পভবের পুনরুক্তি যেন অনিবার্য হয়ে ওঠে,— এই গল্পাবলীর মধ্যেও যেন “অবাক হয়ে দেখলুম রবীন্দ্রনাথের ‘আধুনিক’ মূর্তি—সে যে আমাদের চেয়েও ঢের বেশি আধুনিক।”^{১১}—দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধোত্তর পৃথিবীতে পারমাণবিক সমস্তা-জর্জরিত আমাদের চেয়েও ঢের বেশি আধুনিক।

রবীন্দ্রনাথের গল্প লেখার শেষ হয় নি এখানে,—‘আধুনিক’ গল্পশিল্পী রবীন্দ্রনাথের হাতে নতুন বিশ্ব আবিষ্কারের প্রত্যাশাও তাই লুপ্ত হয় নি। ‘তিনসঙ্গী’ গল্পাবলীর কেবল বস্তুব্য নয়, বাগ্‌জঙ্গির অভিনবতাও লক্ষ্য করবার মত,—উগ্র মননদীপ্ত সে প্রকাশ। ‘যোগাযোগ’, ‘ঘরেবাইরে’, ‘শেষের কবিতা’তে রবীন্দ্রনাথ মননশীলতার উজ্জল দীপ্তি প্রকাশ পেয়েছে। কিন্তু তার সঙ্গে যুক্ত ছিল হৃদয়ভিত্তির স্নিত স্নিগ্ধস্পর্শ। অন্তর্গত ‘তিনসঙ্গী’ গল্পাবলীতে,—বিশেষ করে ‘ল্যাবরেটরি’ গল্পে অমিশ্র মননশীলতার চাকচিক্যই তীক্ষ্ণতার তরবারির মত চক্‌চক্‌ করে উঠেছে লেখনীতে। শেষ জীবনের রচনাতে মননশীল কবি-ভাবনায় মনোধর্মের স্নিগ্ধ ধাত্ত্বিক যেন আবার নতুন করে লক্ষ্য করা গেল। নিবিড় নিগূঢ় ব্যক্তিকতার স্পর্শ এই ঘরোয়া ধরনের গল্পগুলিতে কবি-ব্যক্তির জীবন-কথার এক অভিনব স্বাদ যেন সঞ্চারিত করে দিয়েছিল। রবীন্দ্রনাথের সর্বশেষ সংকলিত গল্পগ্রন্থ ‘গল্পগল্ল’ (প্রথম প্রকাশ, বৈশাখ ১৩৪৮)। এর পরেও বিচ্ছিন্ন গল্প লিখেছেন—‘বদনাম’ ছাড়াও তার মধ্যে আছে ‘প্রগতি সংহার’, তাছাড়া অন্তিম রোগশয্যারদ্বিটি গল্প-কাঠামোও রেখে গেছেন পূর্ণাঙ্গ গল্পরূপ যারা পেতে পারে নি কবির হাতে।^{১২} সে যাই হোক ‘গল্পগল্ল’র গল্পাবলীতে ‘কবি’ আবার নিঃশেষে ধরা দিলেন নিজেকে। ষোলটি গল্প,—প্রত্যেক গল্পের শেষে একটি করে কবিতা, প্রায়ই কবিতাগুলি গল্পের সমবিষয়ক। রোগশয্যার ভয়ে নিজে লিখবার সাধ্য ছিল না,

১০। ‘রবীন্দ্রনাথের তিনসঙ্গী’—‘প্রবাসী’ ১৩৪৭ কান্তন। ১১। ‘কবিতা’ ১৩৪৯ কান্তিক।

১২ গল্প কাঠামো দুটি যথাক্রমে ‘শেখ পুরস্কার’ ও ‘মুসলমানী’র গল্প—বিস্তারিত বিবরণের জন্য দ্রষ্টব্য—‘রবীন্দ্রনাথের ছোটগল্প : ভূগোল’—পুলিনবিহারী সেন কৃত। তথ্য ‘গল্পগল্ল’ চতুর্থ খণ্ড।

অপরে লিখে দিলে কষ্টে শুধরে দিতেন প্রায়ই। স্বামানন্দ চট্টোপাধ্যায় লিখেছিলেন, রবীন্দ্রনাথের শৈবজীবনের কবিতাশুদ্ধির মত এই গল্পগুলিতেই শিল্পীর ব্যক্তিসত্তাকে যেন নিবিড় করে অহুভব করা চলে। সেই ব্যক্তিক স্বাহুতা ছাড়াও গল্পগুলির আরো এক আশ্চর্য বিশিষ্টতা রয়েছে, সে তার প্রকাশভঙ্গীর অন্তর্লীন,—মন আর মননধর্মের সম্ম-কেন্দ্রে যার জন্ম-উৎস। এই শৈলী সম্পর্কে স্বামানন্দ লিখেছিলেন,—

—“একটি ইংরেজি বাক্য আছে, শ্রেষ্ঠ আর্ট হচ্ছে আর্টকে গোপন করা। কবি তাঁর পদ ও গদ্য উভয় কাব্যেরই ভাষা কত সরল হৃদয় অনাড়ম্বর করিরাছেন কত নৈপুণ্যে ও কত পরিশ্রমে, তাহা ‘গল্প-সল্প’ বহির মত বহি পড়িবার সময় মনে হয় না।

“ইহার ভাষা যে শুধু ইহার জগৎ তাঁহার পরিশ্রম এবং শব্দচয়ন ও শব্দ-সংগ্রহন-কলাকে লুকাইয়া রাখিয়াছে, তাহা নহে, ইহাতে তিনি সোজা কথায় ছেলেমাহুবি গল্পের মধ্যে অনেক মহৎ সত্য নিহিত করিরাছেন, তাহাও ইহার ভাষা ঢাকিয়া রাখিয়াছে।”^{১৩}

আত্মসংহরণের এই আশ্চর্য শক্তিতেই শব্দগুলির অন্তর্নিহিত ভাবের গভীরতা যেন লঘুপক্ষে মধু-কল্পনার আকাশে অবাধ সঞ্চারণ করে ফিরেছে। তাই মাঝে মাঝে মনে হয় ‘গল্পসল্প’ও শিশু-গল্প। কিন্তু কবি নিজেও বলেছেন,—“গল্পসল্পের” “ছোটগল্পগুলি ছেলেরা দখল করতে চায়; কিন্তু হাত ফস্কে যায়। আসলে এর ভেতরের খবর বড়দের জগৎই।”^{১৪}

ছোটদের কথার আড়ালে বড়দের অনির্বচনীয় অহুভবের সঞ্চার ধরে ধরে কেমন করে সম্ভিত রয়েছে,—তাঁরই একটি-দুটি উদাহরণ :—

“হাতের কাছের জিনিসটাই যে সবচেয়ে দূরের সে কজন লোক জানে, অখচ নিশ্চিত হয়ে থাকে।”—[‘বিজ্ঞানী’]

অথবা, “সকলেরই মধ্যে একজায়গায় বাসা করে থাকে একটা বোকা, সেইখানে ভালো করে বোকামি চালাতে পারলে মাহুকে বশ করা সহজ হয়। তাই তো ভালোবাসাকে বলে মনভোলানো।” [‘রাজবাড়ি’]

বস্তুত শিশুদের জগতের সঙ্গে বড়দের জগতের অনির্বচনীয় রাষ্ট্রবন্ধন হয়ে গিয়েছিল ‘সে’ গল্পগ্রন্থেই (প্রথম প্রকাশ ১৩৪০ বাংলা সনে)। শিশুর জগৎ কোনো অবাস্তবে ঘেরা নয়,—বরং তার সকল অবাস্তব-অসম্ভব কল্পনার উৎস এক অতীন্দ্রিয় রহস্তালোকের প্রতি অনির্বাণ কোতুহলে। সেই অজানা দেশের মূল-সন্ধানে শিশুর কোতুকদৃষ্টি

১৩। ‘গল্পসল্প গ্রন্থে রবীন্দ্রনাথ’ : ‘বিবিধ প্রসঙ্গ’—‘প্রবাসী’ (১৩৪৮, জ্যৈষ্ঠ)।

১৪। রানী চন্দ—‘আলাপচারী রবীন্দ্রনাথ’।

সদাকৌতুহলী। অতীন্দ্রিয় জগতের কাছে শিশুর একমাত্র চাহিদা আনন্দের বসদ,— বড়রা তার থেকে দাবি করে বাস্তবিকতার সন্ধানসূত্র, দার্শনিক জ্ঞানের ইঙ্গিত। তাই শিশুর কাছে বা আনন্দ-সংকেত, বড়দের কাছে তাই অনেক সময়ে সাংকেতিকতা। আনন্দ এবং উপলব্ধি, সংকেত এবং সাংকেতিকতা, সত্য এবং তবুকে আপন ব্যক্তি-প্রাণের অন্তিম অহুস্রাগে অপরূপ রঙে রাঙিয়ে তুলেছেন শিল্পী। তাই ‘গল্পসল্প’ শিশুর জন্তে হয়েও এরা হাত ফস্কে বড়দের আসরে চলে যায়। আবার শিশুর গল্প ‘সে’ শিশুলোক থেকে ফস্কে না গিয়েও বড়র হাতে, যথার্থ বয়ঃপ্রবীণ এবং জ্ঞানপ্রবীণ অধ্যাপক চাক্ষুশ ভট্টাচার্যের ‘করযুগলতলে’ আশ্চর্য দীপ্তি-মহিমায় জল জল করতে থাকে,—সেটিও সংকেতের সঙ্গে সাংকেতিকতার অকল্পনীয় পরিণয় বন্ধনে :—

“নাতনীর ক্রমসমে কিছুদিন থেকে লেগেছি মাহুষ গড়ার কাজে ; নিছক খেলার মাহুষ, সত্য মিথ্যের কোনো জবাবদিহি নেই। গল্প যে শুনুচ্ছে, তার বয়স ন বছর, আর যে শোনাচ্ছে সে সন্তর বছর পেরিয়ে গেছে। কাজটা একলা শুরু করেছিলুম, কিন্তু মালমশলা এতই হালকা ওজনের যে নির্বিচারে পুপুও^{১৫} দিল যোগ।...আমি আরম্ভ করে দিলুম এক যে আছে মাহুষ।...এই যে আমাদের এক যে আছে মাহুষ, এর একটা নাম নিশ্চয়ই আছে। সে কেবল আমরা ছুজনেই জানি আর কাউকে বলা বায়না। এইখানটাতেই গল্পের মজা।...এই যে আমাদের মাহুষটি—একে আমরা শুধু বলি সে। বাইরের লোক কেউ নাম জিগেস করলে আমরা ছুজনে মুখ চাওয়া চাওয়া করে হাসি।”

অনির্বচনীয়কে নিয়ে বচনের খেলা,—স্রষ্টাকে নিয়ে সৃষ্টির লীলার মেতে ওঠা এই আনন্দেই তো স্পন্দিত হয়ে আছে শিশু থেকে আবালবৃদ্ধবনিতা পর্যন্ত বিশ্বজীবনের ধারা। অন্তিম জীবনাহুস্রাগের সূত্রে গল্পের শরীরে ব্যক্তিস্বাত্মাকে ছড়িয়ে তার দেহলয় ব্যক্তিক কলাকৌশলের আশ্চর্য সংহরণ-প্রভাবে রবীন্দ্রনাথের হাতে বাংলা ছোটগল্পের দ্বিতীয় পর্বের আধুনিক কলাসচেতনাও আধুনিকতম রূপ পরিগ্রহ করেছে।

ফলকথা, রবীন্দ্রনাথের পল্লী-জীবনাহুভবের বৃত্তে প্রথম বাংলা ছোটগল্পের জন্ম এবং যুক্তি,—তার অন্তিমলয়ের মননশীলতায় বৃত্তচ্যুত দিশাহারা আধুনিক জীবন-শিক্ষায়নে দ্বিতীয় পর্বের গল্প রচনার দূর দিগন্ত। প্রথম এবং দ্বিতীয় পর্বের বাংলা ছোটগল্পের ধারা তাই এক অর্থে উদয় দিগন্ত থেকে অস্তাচল পর্যন্ত রবীন্দ্র-সৃষ্টির প্রবাহে পুটিত,—এক অভিনব সূর্য্যবর্ত।

নির্ঘণ্ট

ব্যক্তি-নাম

*চিহ্নিত অংশের জন্য কেবল পাদটীকা দ্রষ্টব্য

অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরী ১৯১, ১৯৭

অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্ত ৯৯, ২৮০,

৩৮৭, ৩৮৯, ৩৯০, ৩৯৬, ৪০১,

৪০৩, *৪০৪, ৪০৫, *৪০৬, ৪০৮,

৪১৫—৪১৬, *৪১৭, ৪১৮, ৪২৩,

৪২৪, ৪২৮—৪৩৭, ৪৪০—৪৪৫,

৪৪৮, ৪৬৩, ৪৭৩, ৪৭৫, ৪৭৮,

৪৮৪, ৪৮৯, ৪৯৭, ৫০৩, ৫২৪,

৫৩৬, ৫৬১, ৫৭১, ৫৯০, ৬১৫,

৬৪৮, ৬৫১, ৬৫৫, *৬৫৬, ৬৬৫

অজিতকুমার চক্রবর্তী *১৩২

অতুলচন্দ্র গুপ্ত ৩২২, ৩২৮, ৩৩৬

অনিল বিশ্বাস *৪৩৬

অনিলবরণ রায় ৪৬৪, ৪৬৫, *৪৬৬

অনুরূপা দেবী ২১৩, ২১৯, ২২২—
২২৬, ২৭৬

অন্নদাশংকর রায় ২৮০, ৩৩৮, ৩৭৬,
৪১৩, ৬৩৪, ৬৫৩-৬৬১, ৬৬৩-
৬৬৯, ৭৩২

অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর ১৬৫, ১৭৮-১৮২,
২০৪, ৭০৫

অশোক চট্টোপাধ্যায় ৫৮৯, ৬১৪,
৬১৫, ৬১৬

ইন্দিরা দেবী ২১৩-২২২, ২৭৬

ইন্দিরা দেবী চৌধুরাণী *৩২৪

ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ৮৭

উইল্কি কলিঙ্গ ২৪৭

উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায় *৬১, ৭০,
২৫৪, ২৭৯-২৮৬, ৩৪৮, ৩৫১,
৩৭৬, ৫৪৮

কাঙাল হরিনাথ ২৪৩

কাদম্বরী দেবী ১৬১

কালিদাস ২১, ২২

কালিদাস রায় (কবিশেখর) ৬১৯,
৬২১

কাশীরাম দাস ১৪৩

কিরণশঙ্কর রায় ৩৫১-৩৫৬, ৩৫৮-
৩৬১, ৩৬৩

কুন্তিবাস ১৪৩

কেশবনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ২৯৬-২৯৮,
৩০১, ৩০২, ৩০৪-৩০৯, ৩১৯,
৬১৫

কোনান্ ডয়েল ৭২২

কোল্লিঙ্গ ১৪০

গগনেন্দ্রনাথ (ঠাকুর) ৪৬২

গিরীন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায় ২৭২, ২৭৫-
২৭৭

গোকুলচন্দ্র নাগ ৩৯৬, ৪০৩, ৪০৪,
৪০৬-৪০৮, ৪১০-৪১৩, ৫৫৪

গোগোল (Gogol) ৫৬, ৬০

গোবিন্দচন্দ্র দাস ৪৬৩

চন্দ্রনাথ বসু ১৪৫

চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায় ৪৭৯

চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ১১১, ১৯০-
১৯৪, ১৯৭, ১৯৯, ৩১২

চারুচন্দ্র ভট্টাচার্য (অধ্যাপক) ৭৪২

জগদীশ গুপ্ত ৪৬৩-৪৬৬, *৪৬৭, ৪৬৮,
৪৭০-৪৭৪

জগদীশ ভট্টাচার্য ১৮৬, ৪৪৮, ৫৩৩-
৫৩৭, ৫৪২, ৬৪৪, ৬৪৫

জলধর সেন ২৪২-২৪৫

জীবনানন্দ দাশ ৩৯৮

জীবেন্দ্রবিনোদ সিংহ রায় (ড.) *৪১৩

জ্যাক লগুন ৭২১

জ্যোতিপ্রসাদ বসু *৩২৭, *৩২১,

*৪১৫, *৪১৯, *৪৪৪, *৪৫৭,

*৪৬২, *৪৬৫, *৪৮৭, *৪৮৯,

*৫৪৩, *৫৬০, *৫৭১, *৫৭৫,

*৫৭৬, *৬০৯, *৬৯০, *৭০৭,

*৭০৮

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ৯৬, ৯৭, ১৭০,

১৭২, ১৭৩, ১৯৭

টুর্গোনিয়ের ১৩১

ডারউইন ৭০০

ডালম্য—২৫০, ৬৫৯

তারকনাথ সেন (অধ্যাপক) ৬৯৯

তারাকর বন্দ্যোপাধ্যায় ৩৮৭, ৪১৩,

৪১৪, ৪৯৯-৫০৩, ৫০৫-৫০৯,

৫১১-৫১৮, ৫২১, ৫২৩-৫৪৪,

৫৪৭, ৫৫৪, ৫৮৬, ৬০২, ৬৫২, ৬৭৭,

৬৭৯, ৬৯১, ৬৯৩, ৭০০, ৭০৯, ৭১০,

৭১৬, ৭৩২

ত্রৈলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায় ৭২, ৭৭,

৮০-৮৮, ১১০

দীনেন্দ্রকুমার রায় ২৪৫, ২৪৭-২৪৯,

৭২২

দীনেশরঞ্জন দাশ ৩৭৫, ৩৯৬, ৪০৩-

৪০৬, ৪১৩

দীপক চন্দ্র *৭০৬

দ্বারকানাথ ঠাকুর ৩৭৯

দ্বারকানাথ বিজ্ঞানভূষণ ৫৫৫

দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর ১৭০

দ্বিজেন্দ্রলাল রায় ৩৪৮

ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায় ৩৪২-৩৪৭,

৩৫২, ৩৫৫, ৩৫৬, ৩৫৮, ৩৬৮,

৩৬৯, ৩৭১, ৩৭৪

নগেন্দ্রনাথ গুপ্ত ১৭৬-১৭৮

নজরুল ইসলাম ৪৭৯-৪৮৩, ৪৮৯, ৫৬২

নন্দগোপাল সেনগুপ্ত *৬০৩

নবীনচন্দ্র সেন ৮৪

নরেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী *৬১, ৬৮, *৮৭, ১৭০

নরেশচন্দ্র সেনগুপ্ত ৩৮৯, ৩৯২, ৩৯৫

নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায় ১৮৪, ১৮৬

নিরুপমা (অনুপমা) দেবী ২২৪-২২৬,

২৭১, *২৭২, ২৭৫, ২৭৬

নৃপেন্দ্র ভট্টাচার্য *৩৭৯, *৩৮১, *৩৮৫,

*৪৮৮

ফ্যাট হামমুন ৪৩১

পবিত্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় ৩৬৪, ৪০৪,

*৪০৭, *৪৭৯, ৪৮৫, *৪৮৬, ৫৪৩

পরশুরাম (রাজপুত্রের বসু) ১৯০,

৩০৯-৩১৫, ৩১৭-৩১৯, ৪৯৯,

৬১৫, ৬৩৭

পরিয়াল গোস্বামী ৬১৪, *৬১৫, ৬১৬-

৬১৯, ৬২১, ৬৪০, *৬৫০, ৬৭২,

৭২৪, ৭৩৪, ৭৩৯

পশুপতি শাস্ত্রী (ড.) *১৭২, ১৭৩,

*১৭৬

পাঁচকড়ি দে ৭২২

পুলিনবিহারী সেন *১৯১, *২০১

পুশ্‌কিন ৫৬

পূর্ণচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় (শ্রীপূঃ) ৬১, ৬২,

*৮৭, ২৬৬

প্রতিমা দেবী *৭৩৬

প্রবোধকুমার সান্মাল ৪১৩, ৪১৪,

৫২৪, ৫৫৯-৫৬২, ৫৬৪-৫৬৬,

৫৬৯, ৫৭০

প্ৰজাতকুমাৰ মুখোপাধ্যায় (গল্পশিল্পী)
১৮৩-১২১, ২৪৪

প্ৰজাতকুমাৰ মুখোপাধ্যায় (ববীজ
জীবনীকাৰ) ৯০, ৯৬, *৯৭,
১০১, ১০৩, ১২৪, ১২৬, ১২৭,
১৪৬, ১৪৮, ১৫৪, ১৬১, *১৬৩

প্ৰভাবতী দেবী সন্ন্যস্তী ২৩৭-২৩৯

প্ৰমথ চৌধুৰী (বীৰবল) ৬৯, *৯০,
৯৮, ১৫৩, ১৫৫, ১৬০, ১৬৯,
১৭০, ১৮৬, ২৪১, ৩০৯, ৩১৯-
৩৪৩, ৩৪৫, ৩৪৯-৩৫২, ৩৫৫,
৩৫৬, ৩৫৮-৩৬৪, ৩৬৬, ৩৬৮,
৩৬৯, ৩৭৪, ৪০১, ৪৮৫, ৪৮৬,
৪৪৫, ৬৫০, ৬৫৫, ৬৫৭, ৬৬৬

প্ৰমথনাথ বিনী (প্ৰ. না. বি.) ৭৪, ৭৬,
৭৭, ৮১, *৮২, ১০৫, ১২৮, *৩১০,
৬১৫-৬১৮, ৬২২-৬২৫, ৬২৭,
৬৩০, ৬৩১, ৬৩৪-৬৩৮, ৬৭০,
৬৯২, ৭০২, ৭০৩, ৭০৫

প্ৰশান্তচন্দ্ৰ মহলানবিশ (ড.) ২০১

প্ৰস্লেপ মেৰিমি ৯৮, ৩১৯

প্ৰমোদকুমাৰ আতৰ্থী ২১০, ২১১, ২১৩

প্ৰেমেন্দ্ৰ বিশ্বাস *৫৪৭

প্ৰেমেন্দ্ৰ মিত্ৰ ৯৯, ২৮০, ২৮৭, ৪০৫,
৪১৩-৪১৯, ৪২১-৪২৩, ৪২৬-
৪২৯, ৪৩১, ৪৪৩, ৪৪৪, ৪৭২,
৪৮৪, ৫০১, ৫০২, ৫১৩, ৫২৪,
৫৩৬, ৫৪৬, ৫৬১, ৫৮৬, ৬১৫,
৬৪৮, ৬৫১, ৬৫২, ৭০২

বঙ্কিমচন্দ্ৰ ৩২, ৫২-৫৪, ৬১, ৬২, ৬৭,
৬৮, ৭১, ৮৪, ৮৯, ৯২-৯৫, ৯৯-
১০১, ১০৮, ১৫২, ১৭৪, ১৭৬,
২৫২, ৩১২, ৩২৬, ৩৯০, ৩৯১,
৫০৬, ৫২৫, ৫৪৮, ৬২৩, ৬৪৭,
৭০৮, ৭১১

বনবিহাৰী মুখোপাধ্যায় ৬১৪-৬১৬

বলাইচাঁদ মুখোপাধ্যায় (বনকুল) *২৯০,
৬১৪, ৬১৭, ৬৪০, ৬৭০-৬৮০,
৬৮৩-৬৮৭, ৬৮৯, ৬৯১

বলেন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ ২১, ১৯১

বান্ধীকি ৭৭

বিশ্বাপতি ১৭৬

বিশ্বাসাগৰ (ঈশ্বৰচন্দ্ৰ) ৯২

বিত্ততিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায় ২৮০, ৩৭৬,
৫৮৬, ৬৫৬, ৬৮৯-৬৯৫, ৬৯৭-
৭০৬, ৭২০, ৭৩২

বিত্ততিভূষণ ভট্ট ২২৪, ২৭১-২৭৫,
২৭৯

বিত্ততিভূষণ মুখোপাধ্যায় ৬১৭, ৬৩৮-
৬৪৮

বিমলাপ্ৰসাদ মুখোপাধ্যায় *৩৪৪,
*৩৪৫, ৩৬৭-৩৬৯, ৩৭১, ৩৭৪

বিশ্বপতি চৌধুৰী ৩৬৪-৩৬৭

বুদ্ধদেব বহু ১০১, *১০২, ১৩১-১৩২,
১৬২, ২৮০, ৩৮৮, ৩৯৬, ৪০৩,
৪০৫, ৪১৩-৪১৬, ৪১৮, ৪৩৬,
৪৪৩-৪৪৯, ৪৫৪-৪৫৯, ৪৬১,
৪৬৩, ৪৬৫, ৪৭৫, ৪৮৪, ৪৮৫,
৪৯৪, ৪৯৭, ৫১৬, ৫১৭, ৫২৪,
৫৫৬, ৫৩৮, ৫৪৮, ৫৬০-৫৬২,
৫৭২, ৫৭৩, ৬১৫, ৬৪৮, ৬৫১,
৬৫৯, ৭২৫, ৭৪০

বোদলেয়াৰ ১৩১

ব্যাস ৭৭

ব্ৰজেন্দ্ৰনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় *৯০, *২৫০,
*২৫৪, *২৫৮, *২৬১, *২৬৫,
*২৭২, *২৮০, *২৯৭, *৩০৪,
*৩০৫, *৩২৬

ভবভূতি ২০

ভবানী মুখোপাধ্যায় *৭০৬, ৭১৬,
*৭১৭

ভারতচন্দ্র ৬৩০

ভূদেব মুখোপাধ্যায় ২১৩, ২১৪, ২২২

যবিজ্ঞান গবেষণাপত্র ১৭০, ২০৪-
২০৭, ২১৩

মণিলাল বন্দ্যোপাধ্যায় ৩৯৫

মণীন্দ্রনাথ বসু ৩৯৬-৩৯৮, ৪০০-৪০৪,
*৪১৩, ৪৫৬

मधुसूदन (मधु) ८४, २१४, २६२, ७७१,
 ४७८, ४१२, ४१७, ४८०, ६४१,
 ६१२

মনীশ ঘটক (যুবনাথ) ৪৭৩-৪৭৬, ৪৭৮,
৪৭৯, ৫৮৬

যনোজ বসু ৭০৪-৭১৮

মনোমোহন বসু ৯৬

মাধুরীলতা ১৯১, ২০১-২০৪, ২২৬

মানিক বন্দ্যোপাধ্যায় ২৮০, ৩৭৬,
৫৭১-৫৭৪, ৫৭৬, ৫৭৯-৫৮৬

মুকুন্দরাম ৭১, ৬৩০

মুদ্রণালয় বস্তু ৪১৪, ৪৮৪

মোপাসাঁ (Maupassant) ৩১৯,
*৪৭৯

যোবগ্যান ৩২৪

মোহনলাল গঙ্গোপাধ্যায় *১৭৮

মোহিতলাল মজুমদার ৫০৬, ৫১৪,
৫৮১, ৬৭৩, ৭১৪-৭১৬

যতীন্দ্রকুমার সিংহ ৩১২

যতীন্দ্রনাথ সেন ৩১৭, ৩১৮

যোগানন্দ দাস ৫৮৯

যোগেশচন্দ্র বাগল *২৬, *৩৮২

बुधोक्तनाथ ब्राह्म १११, ११४

ब्रवीक्षणां *१, ८, १०, २२, ७२, ७७,
७६, ८१, *८२, ८८, ६१, ७८, १०,
११, १७, ८८, ८७-८२, २२, २८-
१०७, १०८-१२८, १७०-१७८,
१७७-१८२, १८८-१८२, १६२-

১৭৩, ১৭৬, ১৭৯, ১৮০-১৮৭,
 ১৮৯, ১৯১-১৯৪, ১৯৭-১৯৯,
 ২০১, ২০৬-২০৮, ২১৭, ২২১,
 ২২৫, ২২৬, ২৩৩, ২৪০, ২৪১,
 ২৪৪, ২৫০, ২৫২-২৫৪, ২৯০,
 ৩০৬, ৩০৮, ৩১২, ৩১৩, ৩১৫,
 ৩১৭, ৩১৯, ৩২০, ৩২৩, ৩৩০,
 ৩৩৭, ৩৩৮, ৩৪০, ৩৫৫, ৩৫৭,
 ৩৬০, ৩৬১, ৩৬৪, ৩৬৮, ৩৬৯,
 ৩৭৫-৩৭৮, ৩৮৯-৩৯৩, ৪১৬, ৪৩০,
 ৪৩৬, ৪৫৮, ৪৬৫, ৫৮০, ৪৮১,
 ৪৮৬, ৪৯৩, ৪৯৪, ৫১৬, ৫১৮,
 ৫২৪, ৫২৫, ৫৩৩, ৫৩৬, ৫৩৭,
 ৫৭০, ৫৭৩, ৫৭৪, ৫৮৬, ৬০৫,
 ৬০৪, ২২, ৬২৭, ৬৩০, ৬৪৯,
 ৬৫৬, ৬৬৫, ৬৭১, ৬৭৮, ৬৭৯,
 ৬৮৩, ৬৮৪, ৬৯১, ৬৯৭, ৬৯৯,
 ৭০০, ৭২৪, ৭৩৩, ৭৩৭, ৭৪০-৭৪২,
 বীজনাথ মৈত্র ৯৯৯, ৬০১-৬০৪,
 ৬০৬-৬০৯, ৬১২, ৬১৫, ৬১৮

ব্রহ্মেশচন্দ্র দত্ত ৩৮

ସା ଜନାସାସନ ବନ୍ଧୁ ୧୬

द्वितीय चक्र *१८२, *१७१, *१७१

ব্রাহ্মমোহন ব্রাহ্ম ৮৯, ৯০, ১২৭, ৩৭৯

ব্রাহ্মানন্দ চট্টোপাধ্যায় ২২৫, ২২৬,
৫৮৯, ৬১৪, ৭৪১

শরৎকুমারী চৌধুরাণী ১৯১, ১৯৭-১৯৯

१५८५ १६, ३०, ३३, १०८, ११६,
 १६६, २०१, २२८, २३७, २७८,
 २८०, २८८, २६८-२७७, २७८-
 २१७, २१७, २११, २१३-२८१,
 २२०, ३०६, ३१२, ३२६-३२१,
 ३३०, ३३१, ३३८, ३३०, ३३६,
 ४०१, ६२८, ६२६, ६३६, (६३१,
 ६३३, ७०७

শয়দিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায় ৭১৮-৭২৩

শান্তা দেবী ২২৫-২২৮, ২৩১,
২৩৪-২৩৬

শিবরাম চক্ৰবৰ্তী ৬১৭, ৬৪৮-৬৫০

শিশিৰকুমাৰ দাস ৬০, *১৭৩

শেখৰ্ ৩৬০

শৈলজানন্দ মুখোপাধ্যায় ১৩০, ৩৮৭,
৪১৩, ৪১৪, ৪৭৯, ৪৮৪-৪৯১,
৪৯৪, ৪৯৫, ৪৯৭-৫০২, ৫১৮,
৫২৪, ৫২৫, ৫৩৭, ৫৫৪, ৫৮৬,
৬৫২

শৈলবালা বোম্বায়া ২৩৬-২৩৮

শ্ৰীকুমাৰ বন্দ্যোপাধ্যায় (ড.) ১৩৫,
১৩৮, ১৭২, *১৭৩, ১৮৫, ২২৬,
২৫৩, ২৬৩, ২৮১, ২৯৭, ৩১২,
৩১৩, ৩৪৬, ৪১৫, ৪১৮, ৪২১,
*৪২৩, ৪৪০, ৪৪৪, ৫২৬, *৫২৭,
৫৬৬, ৫৭৬, ৫৮১, ৫৮৩, ৬২৪,
৬২৫, ৬৩৮, ৬৪৪, ৬৪৫, *৬৫৮,
৬৭০, ৬৭৩, ৭০৩, ৭১১, ৭১৫,
৭১৬, ৭৩৮

সজনীকান্ত দাস ৩০৬, ৩৮৯, ৫১৬,
৫৭২, ৫৮৬, ৫৯১, ৫৯৩, ৫৯৪,
৫৯৮, ৫৯৯, ৬০১, ৬০৯, ৬১২-
৬১৫, ৬৫১, ৬৯০-৬৯২

সতীশচন্দ্ৰ ষটক ৩৪৮

সত্যেন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ ১৪১

সনৎ গুপ্ত *১৭৮

সরলাদেবী চৌধুৰাণী ১৭০, ১৯৯,
২০০, ২২৬

সরোজকুমাৰ ৰায়চৌধুৰী ৫২৪, ৫৪২-
৫৪৪, ৫৪৬-৫৪৮, ৫৫৪-৫৫৬,
৫৫৯, ৬০২, ৬৫২

সাবিত্ৰীশ্ৰমণ চট্টোপাধ্যায় ৩৫৯, ৩৬০

সিগমুণ্ড ক্ৰয়েড্ ৩৮৩, ৩৯৩, ৩৯৬,
৪৩২, ৫৮৪

সীতা দেবী ২২৫-২২৭, ২৩৫, ২৩৬

সুকুমাৰ সেন (ড.) ৮১, *১৬০, *১৬৫,
*১৭৯, ২০৪, ২০৬, ২১৩, ৪৩৬,
৪৬৩, ৪৭২, ৪৭৪, ৪৮৯, ৫০০,
৫৪২, ৬০৩, ৬৫১, ৬৭১

স্বধময় মুখোপাধ্যায় *১৪১

স্বধীশ্ৰনাথ ঠাকুৰ ১৯১, ১৯৪, ১৯৫,
১৯৭

স্বনীতিবালা দেবী ৩৯৬, ৪০৪, *৪১৩
স্ববোধচন্দ্ৰ সেনগুপ্ত (ড.) ১৩৫, *২৫০,
২৫৯

স্বৰেন্দ্ৰনাথ গঙ্গোপাধ্যায় ২৬৬, ২৭২,
২৭৫, ২৭৭, ২৭৯

স্বৰেন্দ্ৰনাথ মজুমদাৰ ২৯০-২৯২, ২৯৫,
২৯৬, ৫৯৯

স্বৰেন্দ্ৰচন্দ্ৰ বন্দ্যোপাধ্যায় ৩৮১

স্বৰেন্দ্ৰচন্দ্ৰ সমাজপতি ৬৯, ৯৮, ১৬৯,
১৭৬, ২৩৯-২৪২

সোমারসেট্ ম'ম (Maugham, S.)
২, ১৭, ২৮১

সৌৰীশ্ৰমোহন মুখোপাধ্যায় ১৭০,
২০৮-২১০, ২৮০, ৩৪৮, ৩৫১

স্বৰ্ণকুমাৰী দেবী ১৬৯, ১৭০, ১৭২-
১৭৬, ১৯৯, ২০৮, ২২৬

হৰশ্ৰাসাদ মিত্ৰ (ড.) ৯৯, *১০০, ১১২,
১৪৮, ৫০৭, ৫৩৩, ৫৩৪, *৬৯৯

হৰিচরণ বন্দ্যোপাধ্যায় *১৩৯, *৪৩৩

হেমচন্দ্ৰ বন্দ্যোপাধ্যায় ৮৪

হেমন্ত চট্টোপাধ্যায় ৫৮৯

হেমেন্দ্ৰকুমাৰ ৰায় ২১৩

হেমেন্দ্ৰশ্ৰাসাদ বোম্ব ২৪০, *৩৮৩

হ্যাভলক এলিস ৩৮৬, ৩৯৩, ৩৯৪,
৪৩২

Aeschylus ১৯
 Abercrombie, L. *৫৩৪
 Balzac ১৮৬
 Bates, H. E. ২৮
 Boccaccio, Giovanni ২৪, ২৬,
 ২৭, ২৯, ৪৫, ৫৯
 Bowen Elizabeth *৩৬
 Barbariono, Francesco da ২৪
 Burton, Richard *২৭
 Cervantes ৮১, ৮২, ৮৬
 Chaucer ৪৫
 Dante (দান্তে) ২৩, ২৪, ২৬, ২৯
 Dryden ৬১৩
 Fox, Ralph *২৫, *৩৯, ২৫৪
 Gaborian, Emile ২৪৭
 Hardy, Thomas ৬৯৯
 Homer ১৮, ২২-২৪, ৪১, ৭৭
 Hawthorne, N. ৫৭
 Hugo, Victor ৮৪-৮৬
 Huxley, A. ৪৪৭, ৪৫৪
 Irving, Washington ৪০-৪৩,
 ৫২, ৫৯, ৬০, ৭২, ১৮৪
 James, Henry ১৭
 Joad, C. E. M. *২৫
 Johnson ৫১

Keats ৬৯৯
 Khafri ১১, ১২
 La Fontane ৫১
 Lawrence, D. H. ৪৪৭, ৪৪৮,
 ৪৫৩, ৪৫৪
 Mathews, Brander *৩৭
 Michelangelo ৪৪৭, ৪৫৫, ৪৬২
 Nicoll, A. *৫৪০
 Penzer, N. M. *৫১
 Petrarch ২৩
 Poe, Edgar Allen ৩, ১১, ৩৬,
 ৫৭, ৫৯, ১৪১, ১৫১, ২৪৬-২৪৮
 Poe ১১৩
 Scott, Walter ১৭
 Shakespeare, W. ৮, ৩৯, ৫৮,
 ১২৩
 Shelley, P. B. ৬৯৯
 Stevenson ১০৭, ১১৫, ১৫১, ২৬৮
 ৪২১
 Stoddard ২৯
 Swift, J. ৮১, ৮২, ৮৬
 Symons, A. *৪২৩
 Virgil ২১-২৬
 Voltair ২৪, ২৪৭
 Watt & Watt ৫৪৭
 Wells, Carolyn *৩১০
 Wordsworth ৬৯৯

লেখ-নাম

*চিহ্নিত অংশের জন্য কেবল পাদটীকা দ্রষ্টব্য

অই অজগর আসছে তেড়ে (গল্প) ৬৫০
 অকাজের কাজ (গল্প) ২৭৩
 অক্ষরা ৪৫৮
 অগ্নিবীণা ৪৮১
 অগ্রদানী (গল্প) ৫৩৪, ৫৪০

অজয় ৫৯০
 অজান্তে (গল্প) ৬৭৬, ৬৭৯
 অভসীমামী (গল্প) ২৮০, ৩৭৬, ৫৭১,
 ৫৭২, ৫৭৬, ৫৮৪
 অতিথি (গল্প) ১২১, ১৩১-১৩৪

অধ্যাপক (গল্প) ১১৭
 অনধিকার প্রবেশ (গল্প) ১২৩, ১২৭,
 ১৪৭, ৫৩৭
 অল্পমার প্রেম (গল্প) ২৫১, ২৫৫
 অল্পাধা, সতী ও পরেশ (গল্পগ্রন্থ)
 ২৭১
 অনেষ্ট অটল (গল্প) ৬২১
 অন্তঃশীলা ৩৪২
 অপরাজিতা (গল্প) ১২২
 অপরিচিতা (গল্প) ১৫৫, ১৫৯
 অপূর্ণ (গল্প) ৯৯
 অবস্থত (গল্প) ৪৩৭
 অবিচার (গল্প) ৬৩৯
 অব্যবস্থা (গল্প) ৩৪৯
 অভাগীর স্বর্গ (গল্প) ১৫২, ২৫৫
 অভিনয়, অভিনয় নয় ও অত্রাশ্র গল্প
 (গল্পগ্রন্থ) ৪৫৮
 অবাচিত (গল্প) ২২৩
 অমিতাভ (গল্প) ৭২৩
 অষ্টক (গল্পগ্রন্থ) ২৭৫
 অসমাপ্ত (গল্প) ৪৫৫

 আকাশ প্রদীপ ৩৫৭
 আকাশ বাসর (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ৫৯১
 আগস্ট ১৯৪২ ৭১৭
 আজকাল পরশুর গল্প (গল্প) ৫৮৪
 আত্মকথা *৩২০, ৩২২
 আত্মবাতীর ডায়েরী (গল্প) ৪৮৯
 আত্মপরিত্রয় *৪১৯, *৫০৪
 আত্মস্থিতি *৫৮৬, *৫৮৮, *৫৯০,
 *৫৯৪, *৬১৪, *৬১৫, *৬২০
 আত্মহত্যা (গল্প) ২৯১, ২৯৪
 আদরিণী (গল্প) ১৮৩, ১৮৮
 আদেশ পালন (গল্প) ২৩৭
 আধারে আলো (গল্প) ২৫৯, ২৬৩
 আধুনিক কপালকুণ্ডলা (গল্প) ৫৫৬

আধুনিক কবিতা (গল্প) ৬১২
 আধুনিক বাংলা কবিতা *৩৮৮
 আধুনিক বাংলা ছোটগল্প *৫৪৭
 আধুনিক সাহিত্য *৩৬০
 আনন্দময়ী দর্শন (গল্প) ৩০৪, ৩০৮
 আপদ (গল্প) ৯৯, ১১৭, ১২১, ১৩৩
 আমরা কি ও কে (গল্পগ্রন্থ) ৩০১, ৩০৮
 আমরা তিনজন (গল্প) ৪৪৯, ৪৫৩
 আমার কথা (গল্প) ৩৩৪
 আমার কালের কথা *৫০৬, ৫২৮
 আমার বর (গল্প) ২৪৩
 আমার সাহিত্য জীবন *৫০১, *৫০২,
 *৫০৬, *৫০৮, *৫১৬, *৫২৬,
 *৫৩৩, *৫৩৮
 আমি তাব্‌ছি (গল্প) ৪৬৯
 আয়েসা (গল্প) ২৩৭
 আলতার দাগ (গল্প) ৪৩৩, ৪৩৪
 আলাপচারী রবীন্দ্রনাথ *১৪২, *৭৩১,
 *৭৪১
 আলো ও ছায়া (গল্প) ২৫৯, ২৬০,
 ২৬৩
 আলোচনা ১৬১
 আলোফুল (গল্প) ২৩৫
 আলোর আড়াল (গল্প) ২৩৬
 আলনা (গল্পগ্রন্থ) ২০৫
 আশীর্বাদ (গল্প) ২৪৩
 আহতি (গল্প) ৩২৮, ৩৪০, ৩৬৪
 অ্যাডভেঞ্চার জলে (গল্প) ৩৪০
 অ্যাডভেঞ্চার স্থলে (গল্প) ৩৪০
 অ্যানাকারিনা ২৫০

 ইতি (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ৪৩৬, ৪৩৭, ৪৪০
 ইন্দ্রি ৫৩, ৬১, ১০৮, ১৭৭, ৬৪৭
 ইমারত (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ৫১৮, ৫২৩

 ঈশপের গল্প ৫১
 ঈশোপনিষদ ৭০০

উৎকর্ষ ৬৯৫

উত্তররামচরিত ২০, ২১

উৎসবের ইতিহাস (গল্প) ৬৮০, ৬৮৩

উদাসীন মাঠ (গল্প/গল্পগ্রহ) ৬০৪,

৬০৬-৬০৮, ৬১২

উদভ্রান্ত প্রেম ৪৭২

উদাসিনী ১১৭

উপবাচিকা (গল্প) ৬৬১, ৬৬৪, ৬৬৬,

৬৬৭

উপেক্ষিতা (গল্প : ইন্দিরা দেবী) ২১৮,

২২০, ২২২

উপেক্ষিতা (গল্প : পরশুরাম) ৩১৫

উপেক্ষিতা (গল্প : বিভূতি বন্দ্যোঃ)

৬৮৯, ৬৯০

উপটোগাড়ী (গল্প) ৬২৭

উর্মিমুখর *৬৯৪

ঋতু *৪, *৬

এক পেয়াল চাঁ (গল্প) ২৪৫

এক রাজি (গল্প) ১০৪

একটি রাজি (গল্প) ৪২১-৪২৩

একটি সাদা গল্প (গল্প) ৩২৩, ৩৩৫

একদা ভূমি প্রিয়ে (গল্প) ৩৪৪, ৪৪৭

একাদশী বৈরাগী (গল্প) ২৫৫

এমিলিয়ার প্রেম (গল্প) ৪৫৪, ৪৫৬

৪৯৭, ৫৩৬

এরা ওরা এবং আরো অনেকে

(গল্পগ্রহ) ৪৫৪

ঐতিহাসিক উপন্যাস ১৭৫

কঙ্কাবতী (উপকথার উপন্যাস) ৭৬,

৮০, ৮২

কঙ্কাল (গল্প) ১৩৪, ১৩৫, ১৩৮, ১৪৭,

১৪৮

কচি সংসদ (গল্প) ৩১৪

কঞ্চি ৬৭১

কথাঞ্জলি *৩২০

কথাসরিৎ সাগর ৫১

কড়ি ও কোমল ১৩৮

কপালকুণ্ডলা ৬৭, ৯৫, ১৫২, ৫০৬,
৫০৭

কবি ৫২৮, ৫২৯

কবিকঙ্কণ চণ্ডী (চণ্ডীমঙ্গল) ৭১, ১৪৩

কবুলতি (গল্পগ্রহ) ৩০১

কমলমধু (গল্প) ৪০৬

কমলা (গল্প) ২৪২

কমলাকান্তের দপ্তর ৭১, ৬১৩

কমিউনিস্ট প্রিয়া (গল্প) ২৮৪

কয়লাকুঠী (গল্প) ৪৮৮

করণা *১১৪

কর্মফল (গল্প) ১৫৩

কর্মযোগ (গল্প) ২৯৬

কর্মযোগের ঢাকা ও অন্তান্ত গল্প

(গল্পগ্রহ) ২৯০

কল্পকথা ২০৫

কল্লোল যুগ *৩৯৬, *৪০৪, *৪০৬,

*৪০৮, *৪১৫-৪১৭, *৪২৩,

*৪৭৩, *৪৮৯, *৫০২, *৫২০,

*৬৫৬, *৬৬৫

কল্লোলের কাল *৪১৩

কংগ্রেস *৩৮৩

কাঁটার ফুল (গল্প) ৩৯৫

কাঠ খড় কেয়োসিন (গল্পগ্রহ) ৪৩৫,

৪৪২

কাবুলিওয়ানা (গল্প) ১১২, ১১৩,

১১৭-১১৯, ১৯৩, ২০৬

কামিনী কাকন (গল্পগ্রহ) ৬৫৮

কার্ভেন ৩১৯

কালনেমী (গল্প) ৪৭৮

কালশাহাড় (গল্প) ৫৩৪, ৫৩৬,

৫৪০

কালিন্দী ৪৯৯, ৫২৯

কালীধরামী (গল্প) ৩০৪
 কালীপূজার রাত্রি (গল্প) ২১১
 কালীনীধি (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ২৫৯, ২৬৬,
 ২৬৮
 কালীবাসিনী (গল্প) ১৮৩, ১৮৯,
 ২৪৪, ২৪৫
 কাসিমের মুরগী (গল্প) ১৯৫
 কাহিনী (গল্প) ৩৬০, ৩৬১ ৩৬৩,
 ৩৬৪
 কুকুরের মূল্য (গল্প) ১৯৪
 কুমার ভীষ্মসিংহ (গল্প) ১৭৫
 কুশল পাঁহাড়ী (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ৬৯৩,
 ৭০০
 কৃষ্টি সন্ধান (গল্প) ৫৯৯
 কৃষ্ণকলি (গল্প) ৩১৪, ৩১৭
 কৃষ্ণকান্তের উইল ৯২, ৯৩, ২১৯,
 ২৫২, ৩৯০, ৩৯১
 কেউ কম নয় (গল্প) ২৮৫
 কেন (গল্প) ১৭৬
 কেবী সাহেবের মুন্সী ৬২৩
 কেরোসিন (গল্প) ২৪২
 কেষ্ঠের মা (গল্প) ৫৯৩
 কোটরা (গল্প) ১৮১
 কোণার ফল (গল্প) ২০৯
 কানভাসার (গল্প) ৬০৮, ৬১২
 ক্রুর কামানল মন্ত্র (গল্প) ৫৯৮
 ক্ষণবসন্ত (গল্প) ৫৪৪, ৫৪৬
 কীর্ত্তের পুতুল ১৭৮
 কুদিরাম ৮৭
 ক্ষুধিত পাখান (গল্প) ১২১, ১৩৪,
 ১৩৯, ১৪০, ৩৬০
 ক্ষেমী (গল্প) ৩৬৪
 খবরের কাগজে অভক্তি ও তন্ত্র-
 পরিণাম (গল্প) ২০১
 খড়মের দোরাখ্যা (গল্প) ৬৮৫

খাতা (গল্প) ১৪৭
 খেয়া ১৩৩
 খেয়ালের খেয়াল (গল্পগ্রন্থ) ২০৫,
 ২০৭
 খোকা আর! খোকা আর! (গল্প)
 ২৭৭
 খোকাবাবুর প্রত্যাবর্তন (গল্প) ১১৪,
 ১১৭, ১১৮, ২১৭, ২৫৫
 গড্ডলিকা (গল্পগ্রন্থ) ৩১১, ৩১৭
 গণদেবতা ৪৯৯
 গদাধর পণ্ডিত (গল্প) ৬৩৫, ৬৩৭
 গল্প ত পত্ন (গল্প) ২০৮
 গণেশার বিয়ে (গল্প) ৬৪৬
 গল্প (গল্প) ৫৯১
 গল্প ত অল্প (গল্প) ১৭৮
 গল্পগুচ্ছ (গ্রন্থ) *৬৮, ৭১, ৮৭, ৮৯,
 ৯৯, ১০০, ১০৪, ১০৯-১১৩,
 ১১৯, ১২২, ১২৮, ১৩৪, *১৪৪,
 ১৪৯, ১৬২, ১৬৩, ১৬৬, ১৯১,
 ৩৭৭
 গল্পবিচিত্রা *১৮৪, *১৮৬
 গল্পলেখা (গল্প) ৩২৮, ৩৩৫
 গল্পলেখার গল্প *৩২৭, *৩৯১, *৪১৫
 *৪১৯, *৪৪৪, *৪৫৭, *৪৬২,
 *৪৬৫, *৪৮৭, *৪৮৯, *৫৪৩
 *৫৬০, *৫৬৫, *৫৭৫ *৫৭৬,
 *৬০৯, *৬৯০, *৭০৫, *৭০৮
 গল্পসল্প (গল্পগ্রন্থ) ১৬৫, ৭০৬
 গীতাঞ্জলি ৭২৭
 গুপ্তধন (গল্পগ্রন্থ) ১৪২, ১৫২
 গুমোট (গল্প) ৪৩৪
 গুরুজি (গল্প) ১৮০
 গৃহদাহ ২৫০
 গৌরা ৯৪, ১০২
 গোলাপজাম (গল্প) ২৯১, ২৯৪

গোলাপী রেশম (গল্প) ৬৪৩
 গোপাল (গল্প) ৪৭৬
 গ্রন্থভার (গল্প) ২০৯
 ঘরে বাইরে ৩৯০, ৩৯২, ৩৯৪, ৭৪০
 ঘরের ডাক ৩৬৪
 ঘরোয়া ১৭৯
 বাটের কথা (গল্প) ৬৮, ৭০, ৮৭, ৮৮,
 ১১০, ১৬৯, ১৯৯
 বাসের ফুল (গল্প) ৫০০
 ঘূমের ব্যাঘাত (গল্প) ২০৭
 ঘোমটা (গল্প) ৩৪৯
 ঘোষালের হেঁয়ালি (গল্প) ৩২৮
 চক্ৰবর্তী (গল্প) ২৪৭, ২৪৯
 চক্ৰবর্তী ৭৩৩
 চক্ৰবর্তী ৫৮৩
 চক্ৰবর্তী ৫৩, ৯৩, ২৫২, ৫০৬
 চম্পা (গল্প) ৪০৬
 চরিত্রহীন ২৫০
 চন্দনবিল ৬২৩
 চলন্তিকা ৩১০
 চলমান জীবন *৩৬৪, *৪০৪, *৪০৭,
 *৪৭৯, *৪৮৬
 চারইয়ারি কথা (গল্পগ্রন্থ) ৩২৩,
 ৩২৮, ৩৩১, ৩৩৩, ৩৩৪, ৩৬৯,
 ৬৪৫, ৬৬৬
 চাঁদ্রির জুতা (গল্প) ১৯২, ১৯৯
 চিকিৎসা সংকট (গল্প) ৩১০, ৩১১,
 ৩১৭
 চিঠি (গল্প) ২০৫, ২০৭
 চিত্রকর (গল্প) ১৬৭
 চিত্রশিল্পের বিশেষত্ব (গল্প) ৬৩১,
 ৬৩৪, ৬৩৭
 চিত্রশিল্প (গল্পগ্রন্থ) ২২৩
 চিত্রা ১৫৪, ৭২৭

চুনচুন সএ হমারে মরী ঐ (গল্প)
 ৪৭০
 চুয়াচন্দন (গল্প) ৭২১, ৭২৩
 চুরি না বাহাদুরী (গল্প) ১৭৮
 চুলের কলপ (গল্প) ১৭৮
 চুড়িওয়ালা (গল্প) ১৯৩
 চোখগেল (গল্প) ৬৭১, ৬৭৫
 চোখের আলো (গল্প) ২৩৬
 চোখের বালি ৫৪, ৯৪, ১৫০, ২৫২,
 ৩৯০, ৩৯১
 চোর! চোর! (গল্প) ৪৫৯, ৫১৭
 চোরাই ধন (গল্প) ১৪৯, ১৬৬-১৬৮,
 ৭২৮
 ছবি (গল্প) ২৫৭, ২৫৯
 ছলনাময়ী (গল্প) *৫০০, ৫৩০, ৫৩৯
 ছায়া (গল্প) ১৭৮
 ছিন্নপত্র ২৫, ১০৩-১০৫, ১০৯, ১১২,
 *১৩৩, *১৪৬
 ছুটি (গল্প : ইন্দিরা দেবী) ২১৭
 ছুটি (গল্প : রবীন্দ্রনাথ) ১১০, ১১২,
 ১১৩, ১১৭, ১১৮
 ছেলেবেলা ১৪১, ১০০, ৭২৯
 ছোটগল্প (গল্প) ৩২৩, ৩২৫, ৩২৮,
 ৩৩৫
 ছোট ছোট গল্প (গল্পগ্রন্থ) ২৯০
 জন্ম ৬৭১
 জন্ম জন্মান্তর (গল্প) ৪০১
 জন্ম পরাজয় (গল্প) ১৩৪, ১৩৬, ১৩৭,
 ১৪৩, ১৪৮, ১৯২, ২০৬
 জন্মশিলা (গল্প) ৪১৩
 জলছবি (গল্পগ্রন্থ) ২০৫
 জলসায়র (গল্প) ৩৮৭, ৫২৮, ৫৩৪,
 ৫৩৯, ৫৪০

জাতিস্মরণ (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ৭১২, ৭২০,
৭২২

জাপানী ফায়ুস ২০৪

জাল কুঞ্জলাল (গল্প) ১৭৮

জাল ডিটেকটিভ্ (গল্প) ২৪২

জীবন প্রভাত (মহারাষ্ট্র) ৬৮

জীবনশিল্পী *৬৫৮, *৬৬০, *৬৬৪,
*৬৬৯

জীবনসন্ধ্যা (রাজপুত) ৬৮

জীবিত ও মৃত (গল্প) ১৩৪, ১৩৫,
১৩৮, ১৪৭

জোড়াদীঘির চৌধুরী পরিবার ৬২৩

জ্যোতিষ্মিন্দ্রনাথের জীবনস্মৃতি ১৭৩

ঝড়ের দোলা (গল্পগ্রন্থ) ৪০৪, ৪০৫

ঝি (গল্প) ৩৯৫

ঝোটিন ও লোটিন (গল্প) ৩২৫

ঝাঁপান খেলা (গল্প) ৩৩৯

টুকনি (গল্প) ২০৬

টুটাকুটা (গল্পগ্রন্থ) ৪৩৬, ৪৩৭

ট্রাজেডির মৃত্যুপাত (গল্প) ৩২৩, ৩৩৫,
৩৩৬

ঠাকুরঝি (গল্প) ২০৮, ২০৯

ঠাকুরদা (গল্প) ১১৭, ১৪৭

ঠানদি (গল্প) ৩৯১-৩৯৫

ডমরু চরিত (গল্পগ্রন্থ) ৮৬

ডাইনী (গল্প) ৫৩৪, ৫৪০

ডাকঘর ১৩৩

ডাকবাক্স ৩৬৭, ৩৬৮

ডাকিনী (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ৬২৭, ৬৩০,
৬৩৭

ডানা ৬৭১

ডাংপিটে (গল্প) ৩৪৮

তারপর (গল্প) ৪০৫

তারানাতের গল্প (গল্প) ৬৯২

তারকনাথ তাম্বিকের দ্বিতীয় গল্প
(গল্প) ৭০২

তারাপ্রসন্নর কীর্তি (গল্প) ১৪৩

তারার কাহিনী (গল্প) ১৭৬

তারানন্দর ৫০৭, ৫৩৩

তারিণী মাঝি (গল্প) ৫৩৫, ৫৩৬, ৫৩৮,

তারুণ্য ৬৫৫, *৬৫৭, *৬৬০

তিনপাখী (গল্প) ৩৪৮, ৩৪৯

তিনপুরুষের কাহিনী (গল্প) ৫৪

তিনসঙ্গী (গল্পগ্রন্থ) *১১০, ৭২৪,
৭২৮, ৭৩২, ৭৩৯

তিরি চৌধুরী (গল্প) ৩১৩

তুক (গল্প) ৩৪৮

তৃণাকুর *৬১৩

তৃতীয় দ্যাতসভা (গল্প) ৩১৩

তৃতীয় পক্ষ (গল্প) ৫৪৮, ৫৫৪, ৫৫৯

তাগ (গল্প) ১২৩, ১২৬, ১২৭, ১৪৭,
১৪৮

ত্রিলোচন কবিরাজ (গল্প/গল্পগ্রন্থ)
৬১৩

থাকো (গল্প) ২৯৭, ৩০২-৩০৫

থার্ডক্লাশ (গল্পগ্রন্থ) ৬০৪

দক্ষিণ রায় (গল্প) ৩১২

দত্তগিরী (গল্প) ৩৯৫

দম্পতি (গল্প) ৩৬৯, ৩৭০, ৩৭৪

দর্পচূর্ণ (গল্প) ২৫৯

দাঁড়কাক (গল্প) ৩৪৮

দান প্রতিদান (গল্প : প্রভাবতী দেবী)
২৩৮

দান প্রতিদান (গল্প : রবীন্দ্রনাথ)
১৪৭

দালিয়া (গল্প) ১২১, ১২৩-১২৬, ১৪৬

দাজিলিং (গল্প) ৪০২

দিদি (গল্প : প্রবোধ সান্ডাল)
৫৬১, ৫৬৬

মিদি (গল্প : প্রভাবতী দেবী) ২৩৮

মিদি (গল্প : রবীন্দ্রনাথ) ১২২, ১২৩, ১৪৭

মিবাধ্বপ্ত : রহিমী আমল (গল্প) ৬১২

মিল্লী অনেকদূর (গল্প) ৭১৭

মীকা (গল্প) ২২১, ২২৪

মুই অধ্যায় (গল্প) ২০৭

মুই তার (গল্প) ১১১

মুই পুরুষ ৫২২, ৫৩২

মুইবার (গল্প) ১৭৭

মুইবার রাজা (গল্প) ৫৪৪

মুই বোন ৪২৩

মুকানকাটা (গল্প) ৬৬৫-৬৬৭

মু'হবার (গল্প) ৩৬৫

মুনিয়াদারি (গল্প) ৫৪৪

মুয়াশা (গল্প) ১২১, ১৩৪, ১৩৭, ১৩৮

মুর্গেশনন্দিনী ৬৮, ২২, ৩২৬

মুর্গেশনন্দিনীর দুর্গতি (গল্প) ৩০২

মুর্জি (গল্প) ১৪৭

মুখোপ (গল্প) ৪৭৮

মুষ্টিদান (গল্প) ১১৭, ১১৯, ১৪৭

দেনাপাণ্ডনা (গল্প) ১১৫, ১১৬, ১৩২, ১৪৭, ১৪৮

দেবতার গ্রাস (গল্প) ৫৩৪, ৫৪০

দেবদাস ২৩৮, ২৬৩

দেবদান ৭০২

দেবী (গল্প) ১৮৩, ১৮৭, ১৮৮

দেশ কাল পাত্র ৬৬৫৪, ৬৬৫৭

দেশী ও বিলাতী (গল্পগ্রন্থ) ১৮৩, ১২০

দৈনন্দিন (গল্পগ্রন্থ) ৬৪৩

দোলনা (গল্প) ৪৪০

দোশাশা (গল্প) ১৮১

দ্বিতীয় পক্ষ (গল্প : উপেন্দ্র গদ্যো :) ২৮২-২৮৪

দ্বিতীয় পক্ষ (গল্প : নরেশ সেনগুপ্ত) ৩২৪, ৩২৫

দ্বিতীয়পক্ষ (গল্প : প্র. না. বি.) ৩২৭

ধন্য (গল্প) ২২৮, ৩০১, ৩০২

ধাত্রীদেবতা ৫০৮

ধৃত্তরী মারা (গল্প) ৩১৩

ধৌকার টাটি ১২১

ধবংসপথের যাত্রী এরা (গল্প) ৪৮২, ৪২৮, ৫৪৪

নতুন ফসল/পিছনের হাতছানি (গল্প) ৭০৪

নবকথা (গল্পগ্রন্থ) *১৮৩

নব কাহিনী (গল্প) ১৭৩

নবজাতক ১৬৭

নববর্ষের স্বপ্ন (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ২০০ ২০১

নববিধান (গল্প) ২৫৫

নয়নটোদের ব্যবসা (গল্প) ৮২

নয়কের কীট (গল্প) ৬১৫

নরবাধ (গল্প) ৭১৬

নর্থবেঙ্গল এক্সপ্রেস (গল্প) ৫২৮

নটনীড় (গল্প) ৫৪, ৫৫, ১১১, ১১২, ১২০, ১২৩, ১৪৪, ১৪৮-১৫২, ১৫৫-১৫৭, ২৫২, ৩২০-৩২৩, ৭৩০

নদীবেশ লেখা (গল্প) ২৪৩

নাগিনী কস্তুর কাহিনী ৫২২

নাপিত (গল্প) ৬০০

নামধ্বজ (গল্প) ১২৭, ১৬৭

নারী ও নাগিনী (গল্প) ৫৩৪, ৫৩৩, ৫৩২

নারায়ণ মন (গল্প) ১৩০, ১৩৪, ৪২১, ৪২৩-৪২৫

নালক ১৭৮

নাস্তিক (গল্প) ৭০৩

নিয়ামিবালী বাঘ (গল্প) ৩১২

নিবাণ ৭৩৬

নির্বোধ ৩৭৮

নিশাচয় (গল্প) ৪২০
 নিশির ডাক (গল্প) ২১০, ২১১
 নিশীথে (গল্প) ১৩৪, ১৪১, ১৪২
 নিকর (গল্প) ৪৩৭
 নিকৃতি (গল্প) ২৫৫
 নীললোহিত (গল্প) ৩২৫, *৩৪০, ৩৩১
 নীললোহিতের আদিগল্প (গল্প) ৩৩০
 নীললোহিতের সৌৰাষ্ট্রলীলা (গল্প)
 ৩২৯, ৩৩০
 নীলাকুরীয় ৬৩৮
 ঠুট মোক্তারের সপ্তবাল (গল্প) ৫২০
 নূতন কথামালার গল্প (গল্প) ৬১৫, ৬২২
 নেকী (গল্প) ৫৮৪
 নৈবেদ্য ১৫৭, ৭২৭
 নৈয়ায়িক ৬২২
 নৌকাডুবি ৯৪
 পক্ষীৰাজ (গল্প) ২৭৪, ২৭৫
 পঞ্চগ্রাম ৪০২
 পঞ্চতন্ত্র ৫১
 পঞ্চদশী ৬১০
 পঞ্চভূত ১১৩
 পটলডাঙ্গার পাঁচালী (গল্প/গল্পগ্রন্থ)
 ৪৭৪-৪৭৬
 পশুতমশাই ৫২৫
 পত্রপুট ১৬৬
 পথনির্দেশ (গল্প) ৩০, ২৫২, ২৬২, ২৬৪
 পথের দাবী ৮
 পথে প্রবাসে ২৮০, ৩৭৬
 পথে বিপথে ১৭৮, ১৭৯
 পথের পাঁচালী ৩৭৬, ৬৯০, ৭০২,
 ৭০৫
 পদ্মা ৬২৩
 পয়লা নম্বর (গল্প) ১৫৮, ১৫৯
 পরকীয়া সংঘ (গল্প) ৫২০
 পরদেশী (গল্পগ্রন্থ) ২০২

পরাজয় (গল্প) ২২৩
 পরাণ মণ্ডল (গল্প) ২৪৪
 পলাতক ১৬৩
 পল্লীকথা (গল্পগ্রন্থ) ২৪৫, ২৪৯
 পল্লী চরিত্র (গল্পগ্রন্থ) ২৪৫, ২৪৯
 পাঁকের ফুল (গল্প) ২৩৮
 পাগল (গল্প : নরেশচন্দ্র সেনগুপ্ত)
 ৩৯৫
 পাগল (গল্প : সুনীতি দেবী) *৪১৩
 পা ছ'ধানি (গল্প) ২৭৫
 পাত্র ও পাত্রী (গল্প) ১৬০
 পাম্মালাল (গল্প) ৫৯৪, ৫৯৭, ৫৯৮
 পাঁপড়ি (গল্পগ্রন্থ) ২০৫
 পাড়ারগৈয়ে (গল্প) ১৯৪
 পার্বতী (গল্প) ৪০৫
 পাশের বাড়ী (গল্প) ২০৮
 পাৰাণপুৰী (গল্প) ৪০৬
 পিতা ও পুত্র (গল্প) ১২৫
 পিতাপুত্র (গল্প) ৫৪০
 পিতৃদায় (গল্প) ২৩৩, ২৩৪
 পুণ্যস্মৃতি ২২৬
 পুনশ্চ ১৬০-১৬২, ১৬৮, ৭২৭
 পুন্মায় (গল্প) ৫২৫
 পুরস্কৃত (গল্প) ৩০৪
 পুরাণের পুনর্জন্ম (গল্প) ৪৫৮
 পুষ্পাঞ্জলি ১৬১
 পুজার গল্প (গল্প) ৮৭
 পূৰ্ববী ৭২৭
 পৃথিবী কাদের (গল্প) ৭১৭
 পেছার (গল্প) ৬২৭
 পোনাঘাট পেরিয়ে (গল্প) ৫০১, ৫০২,
 ৫০৮, ৫১২, ৫১৩
 পোড়ার মুখী (গল্প) ১২৪
 পোষ্টমাস্টার (গল্প) ৩৩, ৩৫, ৫০,
 ১০৪-১০৬, ১১৪, ১১৬, ১৩৩, ২৬৫

প্যান ৪৩১

প্রগতি সংহার (গল্প) ৭৪০

প্রজাপতি (গল্প) ৬৮৮

প্রণয় পরিণাম (গল্প) ১৮৯, ১৯০

প্রতিঘাত (গল্প) ২০৮

প্রতিবেশিনী (গল্প) ১৩৮

প্রতিমা (গল্প) ২০৫

প্রতিহিংসা (গল্প) ১১৭, ১১৯,

১২১-১২৩

প্রতারণা (গল্প) ২৭৭

প্রত্যাখ্যান (গল্প) ২২৫

প্রত্যাবর্তন (গল্প) ২৭৭

প্রথম ও শেষ (গল্প) ৪৫৮

প্রথম প্রণয় (গল্প) ২০৯

প্রথম ৪১৭

প্রভা (গল্প) ২৪২

প্রভাত সংগীত ১৫৩

প্রশ্ন (গল্প) ৪৬২

প্রাইভেট টিউটর (গল্প) ২৪১, ২৪২

প্রাগৈতিহাসিক (গল্প) ৫৭২, ৫৭৯,

৫৮১, ৫৮২

প্রাচীন সাহিত্য ১৬৪, *৩৩১

প্রায়শ্চিত্ত (গল্প : জলধর সেন) ২৪৫

প্রায়শ্চিত্ত (গল্প : নিরুপমা দেবী)

২২৫, ২৭৬

প্রায়শ্চিত্ত (গল্প : রবীন্দ্রনাথ) ১৪৭

প্রায়শ্চিত্ত ১৮৭

প্রিয়বান্ধবী ৫৬১

প্রোতিনী (গল্প) ৫৬৯

প্রেমচক্র (গল্প) ৩০৮

প্রেমের জয় (গল্প) ২১৭

প্রেমের নিরিখ (গল্প) ১৯২

করমায়েরি গল্প (গল্প) ৩০৯, ৩২৬

করাসীপ্রস্থান (গল্প) ১৭২

কন্ত (গল্প) ৫২৯

ফাঁকা (গল্প) ৩৪৯

ফুটকী (গল্প) ২৩৫

ফুলদানী (গল্প) ৬৯, ৯৮, ১৬৯, ৩১৯
৩২০

ফুলের মূল্য (গল্প) ১৮৯

ফেল জামিন (গল্প) ২০৮

বউচুরি (গল্প) ১৮৪

বক্তব্য *৩৪২, *৩৫২

বঙ্গসাহিত্যে উপন্যাসের ধারা ১৩৫,

*১৩৯, *১৭২, *১৮৫, *২২৬,

*২৫৩, *২৬৩, *২৮১, *২৯৭,

*৩১২, *৩১৩, *৩৪১, *৪১৫,

*৪১৮, *৪২১, *৫২৭, *৫৬৬,

*৫৭৬, *৫৮১, *৫৮৩, *৬৩৮,

*৬৫৮, *৬৭০, *৬৭৩, *৭০৩,

*৭১১

বঙ্গীয় শব্দকোষ ৩৯, *৪৩৩

বড় গল্প নয় (গল্প) ৮৭

বড়দের হাসিখুশি (গল্পগ্রন্থ) ৬৪৯

বদনাম (গল্প) ৭৩১, ৭৩৭, ৭৪০

বধুবরণ (গল্পগ্রন্থ) ২৩৫

বনকুলের আরো গল্প (গল্পগ্রন্থ) ৬৭৮-

৬৮০, ৬৮৪

বনমর্ষর (গল্পগ্রন্থ) ৭০৪, ৭১১-৭১৪

বনজী ৪৪৪

বন্ধু (গল্প : চারু বন্দ্যোপাধ্যায়) ১৯৩, ১৯৪

বন্ধু (গল্প : নগেন্দ্র শুল্ক) ১৭৭

বরনারী বরণ (গল্প) ৩১৪, ৩১৭

বরষাজী (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ৬৩৮, ৬-৫

বর্ষায় (গল্প) ৬৪৩-৬৪৫, ৬৪৭

বলবান জামাতা (গল্প) ১৮৪, ১৮৯

বলাই (গল্প) ১৬৭

বলাকা ১৫৪, ১৬১, ১৬২, ১৬৪, ৭২৭

বসন্ত-বেদনা (গল্প) ৪১২

বহুঙ্গী (গল্পগ্রন্থ) ৩৬৭

বাইবেল ৫১

বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী *৭০৫

বাঘ (গল্প) ৭০৪, ৭০৯, ৭১৬

বাঙাল নিধিরাম (গল্প) ৭৫, ৮২, ৮৪

বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস *৮১,

*১০৯, *২০৪, *২১৩, *৪৩৬,

*৪৭৪, *৪৮৯, *৫০০, *৫৪২,

*৬০৩, *৬৫১, *৬৭১

বাংলা ছোটগল্প (নবোদয় চক্রবর্তী) *৬১,

*৬৮, *৮৭, *১৬৯

বাংলা ছোটগল্প (শিশির দাশ) *৬০

*২৭৩

বাংলাসাহিত্যের ইতিকথা *৫৪, *৬১,

*৯৩, *২১৪, *২৫২, *২৬২,

*৩১২, *৩৭৭, *৩৯১, *৭২৯

বাংলার অর্থ নৈতিক ইতিহাস *৩৭৯,

*৩৮১, *৩৮৪, *৪৮৮

বাংলার লেখক *৭৪, *৭৬, *৭৭, *৮১

বাঁজে খরচ (গল্প) ২৯৫

বাবলা গাছের কথা (গল্প) ১৯৯

বায়ু বহে পূর্ববৈষ্ণৱী (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ১৯৩

বাল্যস্মৃতি (গল্প) ২৬৬, ২৬৮, ২৬৯

বানী (গল্প) ২০১

বাসবী (গল্পগ্রন্থ) ২৪৫

বিকৃত কুখ্যার ফাদে (গল্প) ৯৯, ৪২২,

৪২৩, ৫১৩, ৫৩৬

বিচারক (গল্প : স্ববীজনাথ) ৯৯,

১৪৭, ১৪৮, ১৮৯, ২৩৩, ২৪৪,

২৪৫, ২৫৩

বিচারক (গল্প : সুব্রজ কল্লো:) ২৭৯

বিজ্ঞানী (গল্প) ৭৪১

বিজ্ঞানসাগর ৬৭১

বিহুয় বই *৬৫৪, ৬৫৬, *৬৫৯, ৬৬৬

বিনোদিনী (গল্প/গল্পগ্রন্থ) *৪৬৪,

৪৬৫, *৪৬৬, ৪৬৭, ৪৬৮, ৪৭০

বিন্দুর ছেলে (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ১০৮,

২৫৪, ২৫৬

বিবিধ প্রবন্ধ *৩২, *৫৭, ১৬১

বিরিঞ্চিবাবা (গল্প) ৩০৯, ৩১৩

বিলাত ফেরত (গল্প) ২১৪

বিলাসী (গল্প) ২৫১, ২৫৫

বিশ শতকের বাংলা সাহিত্য *৪৩৬

বিষয়ক ৯২, ৯৩, ২৫২

বিষয়কের ফল (গল্প) ১৮৪

বিসর্জন ১৮৬

বিসর্পিল ৪৪৪

বীণাবাই (গল্প) ৩২৩, ৩২৮, ৩৩৫,

৩৩৬

বীরবালা (গল্প) ৮২-৮৬

বীরসুন্দা ৩৯১

বেদ ৩৯৬

বেদে (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ৩৮৯, ৪০১, ৪২৯,

৪৩৩, ৪৪৮, ৪৯৭, ৫৩৬, ৬৬৫

বেদেনী (গল্প) ৫২৯, ৫৩৪, ৫৩৬

বেনামী (গল্প) ৪০২

বেনামী বন্দর (গল্প) ৪১৯

বেনামী বন্দর : জনি ও টনি (গল্প)

৫০২, ৫০৮, ৫৩৭

বেলকুড়ি (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ২৮৬

বৈকুণ্ঠের উইল (গল্প) ২৫৫

বৈঠকী গল্প (গল্প) ৩৬৮, ৩৭৪

বোকা (গল্প) ২৫৫

বোন (গল্প) ৪৫৪

বোবা কাহা (গল্প) ৫৩৪, ৬৭১, ৬৭৯

বোবার ডায়েরী (গল্প) ২৭৫

বোষ্টমী (গল্প) ১৫৫, ১৫৭-১৫৯

বোঁঠাকুরাণীর হাট ১৮৭

ব্যথা (গল্পগ্রন্থ) ৩৬৪

ব্যথার দান (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ৪৭৯, ৪৮১-

৪৮৩

ব্যথার পূজা (গল্প) ৫৭৮, ৫৭৯, ৫৮৪

ব্যবধান ১৪৭

ব্যাঙ্গদেবতা (গল্প) ৫৫৫

বোমকেশের কাহিনী (গল্পগ্রন্থ) ৭২২

বোমকেশের গল্প (গল্পগ্রন্থ) ৭২৬

বোমকেশের ডায়েরী (গল্পগ্রন্থ) ৭২২

ব্রতভঙ্গ (গল্প) ২২৫

ভগবতীর পলায়ন (গল্প) ৩০৯

ভরতের বুমবুমি (গল্প) ৩১৩

ভারতে জাতীয় আন্দোলন *১০

ভাঁড়ু দত্ত (গল্প) ৬৩১, ৬৩৪

ভিৎকারিণী (গল্প) ৬৮, ৮৭, *১১০, ১৬৯

ভীমগীতা (গল্প) ৩২৩

ভূষণ ভগবান (গল্প) ৪৭৮

ভুট্‌কি (গল্প) ২৩৫

ভুলি নাই ৭১৭

ভূত ও মানুষ (গল্পগ্রন্থ) ৮২

ভূতুড়ে কাণ্ড (গল্প) ২০৭

ভূতের গল্প (গল্প : প্রমথ চৌধুরী) ৩৩৯

ভূতের গল্প (গল্প : মণীন্দ্রলাল বসু) ৪০৩

ভূবত্তীর মাঠে (গল্প) ৩১২, ৩১৩, ৩১৭

ভেরনল (গল্প) ৪০৩

মকলমঠ ২১০, ২১১

মঞ্জরী (গল্পগ্রন্থ) ২৭৬

মণিহারী (গল্প) ১৪৩

মধুমতী (গল্প) ৬১, ৬৩, ৬৭-৭০, ২৬৬

মধু ও ছল ৫২৪, ৫২৮, ৫২৯, ৬১৩

মধুন্দন ৬৭১

মধ্যবর্তিনী (গল্প) ১৪১, ১৪৭

মনীষা (গল্প) ২৩৭

মনোজ বসু : জীবন ও সাহিত্য *৭০৬

মন্ত্রবৃদ্ধ ৬৭১

মহাশয় (গল্প) ৪৭৬

মন্দির (গল্প) ২৫১, ২৬৬, ২৬৮

ময়ূরপুচ্ছ (গল্প) ২২৮, ২৩৯

মল্লারের স্বর (গল্প) ২১১

মহাকাশের জটায়ু জট (গল্প) ৫৮৩, ৫৮৪

মহানগর (গল্প) ৪২১, ৪২৬

মহাভারত ১৩-১৬, ১৮, ৫২, ১৪৩, ৩১০

মহামায়া (গল্প) ১২৩, ১২৫-১২৭,

১৪৭, ১৪৮

মল্লিকা (গল্পগ্রন্থ) ২০৫

মহেশ (গল্প) ২৭০, ২৭১, ৫৩৭

মা ২২৩

মা (গল্প : গোকুল নাগ) ৪০৭, ৫৫৪

মা (গল্প : মণীন্দ্রলাল বসু) ৩৯৮

মা (গল্প : শৈলজানন্দ) ৪১৩, ৪২৯

মা ও ছেলে (গল্প) ১২৪

মাতাশক্র (গল্প) ২০১, ২০২

মাতৃহীন (গল্প : প্রভাত মুখোপাধ্যায়)

১৮৩, ১৯

মাতৃহীন (গল্প : সত্যীন্দ্র বটক)

৩৪৮, ৩৪৯

মাধুর (গল্প) ৭১৪-৭১৬

মাধবী মাসী (গল্প) ৬২৭

মাধুরী (গল্প) *৫১৩

মানভঞ্জন (গল্প) ১২৩, ১২৭, ৪৭

মানসী ১৪৩, ১৬৪, ৩৫৭

মামলার ফল (গল্প) ২৫৫, ২৫৬, ২৭৭

মায়াবিনী (গল্প : নগেন্দ্র শুক্ল) ১৭৭

মায়াবিনী (গল্প : পাঁচকড়ি দে) ৭২২

মায়ের মৃত্যুর দিনে (গল্প) ৪৭১

মায়কে লেগে (গল্পগ্রন্থ) *৬১৭

মায়্যাঠা তর্পণ ৫৩৯

মার্জনা (গল্প) ৫৬২

মাল্যদান (গল্প) ১৫২

মিছে কথা (গল্প) ৩৬৭

মুকুট (গল্প) ৮৭, ৮৮

মুক্তি (গল্প : নগেন্দ্র শুক্ল) ১৭৭

মুক্তি (গল্প : ষণিলাল গঙ্গোঃ)

২০৬, ২০৭

মুক্তির উপায় (গল্প) ১৪৩, ১৪৭

মুক্তির সন্ধানে ভারত *২৬, *৩৮২

মুখবন্ধা (গল্প) ৩৪২

মুসলমানীর গল্প (গল্প) *৭৪০

মূল্যদান (গল্প) ৩০৬

মৃণালিনী ৬৮

মেঘ ও বোজ (গল্প) ১০১, ১০২, ১১৭

১১৮, ১২১, ১৪৫, ১৪৭, ১৯৩

মেঘনাঈবধ কাব্য *৫৮১, ৫৫৪

মেজদিদি (গল্প) ২৫৫, ২৫৬

মেয়েষজি (গল্প) ১৯৮

মেলা (গল্প) ৫১৩, ৫১৬, ৫৩৯

মোহ (গল্প) ২৪৪, ২৪৫

মোহিনী (গল্প) ১৭৯

ম্যাজিক লণ্ঠন (গল্প) *৬১৮, ৬১৯

যজ্ঞেশ্বরের যজ্ঞ (গল্প) ১৪৭

যতিভঙ্গ *৫০০

যমুনা (গল্প) ১৭৪

যাহুকরী (গল্প) ৫১৪-৫১৬, ৫২৩

যুগলাঙ্গুরীয় ৫২, ৫৩, ৬১, ১০৮, ৬৪৭

সুরোপ যাত্রীর ডায়েরী ১৪৫

যেহেতু ও সেহেতু (গল্প) ২৯৫, ২৯৬

যোগাযোগ ৭৪০

যোগী (গল্প) ৩৯৫

যৌতুক (গল্প) ১৯৮, ১৯৯

যৌবন-যজ্ঞের কবি (গল্প) ৪৬৬-৪৬৯

রঘুবংশ ২১, ২২

রজনী হল উতলা (গল্প)

৪৪৬-৪৪৮, ৪৫৩

রক্ত ও শ্রীমতী ৬৫৮

রথযাত্রা ও অস্ত্রান্ত গল্প (গল্পগ্রন্থ) ১৭৮

রবিবার (গল্প) ৭২৫, ৭২৮, ৭৩২, ৭৩৪

রবীন্দ্র-জীবনী *১০১, *১০৩, *১২৪

*১২৬, *১২৭, *১৪৬, *১৬১, *১৬৩

রবীন্দ্রনাথ (অজিত চক্রবর্তী) *১৩২

রবীন্দ্রনাথ (সুবোধ সেনগুপ্ত) *১৩৫

রবীন্দ্রনাথের ছোটগল্প *১০৫, *১১০

রবীন্দ্র সাহিত্যের নবরাগ *১৪১

রমণী (গল্প) ২৪৪, ২৪৫

রসকলি (গল্প) ৪১৪, ৫০১, ৫০২, ৫০৯

৫১১, ৫১৫, ৫১৬, ৫২৩, ৫২৮-৫৩০, ৫৪০

রসময়ীর রসিকতা (গল্প) ১৮৯

রংছুট (গল্প) ২০৭

রাইকমল (গল্প) ৫২৮, ৫২৯

রাজকাহিনী ১৭৮

রাজটিকা (গল্প) ১১৭, ১৪৭

রাজপথের কথা (গল্প) ৫৭, ৬৮, ৭০,

৮৭, ৮৮, ১১০, ১৬৯

রাজবন্দীর চিঠি (গল্প) ৪৮১

রাজর্ষি ১৮৭

রাজসিংহ ৫৩, ৭২১

রাণুর কথামালা (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ৬৩৮

রাণুর তৃতীয় ভাগ (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ৬৩৮

রাণুর দ্বিতীয় ভাগ (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ৬৩৮

রাণুর প্রথম ভাগ (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ৬৩৮,

৬৪০-৬৪২, ৬৪৪, ৬৪৫

রাধারানী ৫২, ৫৩, ১১৭, ৬৪৭

রামগতি (গল্প) ৪০৬

রামায়ণ ১৩, ১৬, ১৮, ২০,

৫২, ১৪৩, ৩১০

রামের স্মৃতি (গল্প/গল্পগ্রন্থ)

১০৮, ২৫৪-২৫৬

রামবাড়ী (গল্প) ৫৩২, ৫৩৯, ৫৪০

রাসমণির ছেলে (গল্প) ১৫২

রিক্তের বেদন (গল্পগ্রন্থ) ৪৮৩

রিমালিট্ (গল্প/গল্পগ্রন্থ)

৩৪৩, ৩৪৬, ৩৪৭

কল্পকাস্ত (গল্প) ২৩৭
 রূপ (গল্প) ৪০৬
 রূপরেখা (গল্পগ্রন্থ) ৪০৭
 রূপান্তর ৬৭১
 রেজিং রিপোর্ট (গল্প) ৪৮৮
 লক্ষীয়া (গল্প) ১৭৭
 লক্ষ্মীলাভ (গল্প) ২৮১
 লক্ষ্মীবতী (গল্প) ১৭৬, *২০৮
 লক্ষ্যকর্ণ (গল্প) ৩১২, ৩১৪, ৩১৭
 ললিতা ভণা মানস ৫০৬
 লাউডগা (গল্প) ৬০৮
 লিপিকা ১৩১, ১৩২, ১৩৬,
 ১৬০-১৬৬, ৩৬৪
 লিপিবিবর্তিনী (গল্প) ৬০৯, ৬১৩
 লিপির শিল্পী (অবনীন্দ্রনাথ) *১৬৫,
 ১৭৯
 লীডার (গল্প) ৫৬৬
 লুহ (গল্প) ৮২
 লুসি ললিতা (গল্প) ৪৬১
 ল্যাবরেটরী (গল্প) ৭২৫, ৭২৮, ৭৩৫
 ৭৩৭-৭৩৯
 শকুন্তলা ১৭৮
 শরৎচন্দ্র (ব্রজেন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়) *২৫৪, *২৬৫
 শরৎচন্দ্র (স্ববোধ সেনগুপ্ত)
 *২৫০, *২৫৯
 শরৎগরিচর *২৫৮, *২৬১, *২৭২
 শান্তি (গল্প) ১২৩, ১২৮, ১৩০, ১৩৪,
 ৭২৫
 শিকার ভিত্তি *৬৭০ *৬৭৩
 শুকতারি (গল্প) ৩৫৪-৩৫৬, ৩৫৯
 শুধু কেরানী (গল্প) ৪১৬, ৪১৯, ৪২১,
 ৪২২, ৫৪৪, ৫৪৬
 শুভবিবাহ (গল্পগ্রন্থ) ১৯৮
 শুভা (গল্পগ্রন্থ) ২৩৭

শেষ কথা/ছোটগল্প (গল্প) ৭২৫, ৭২৮,
 ৭৩৪

শেষ পুরস্কার (গল্প) *৭৪০

শেষ সপ্তক ১৬৬

শেখের কবিতা ৭৪০

শেখের দিকে (গল্প) ২৩৮

শেখের রাজি (গল্প) ১৫৯

শোধবোধ ১৫৩

শ্রামার কাহিনী (গল্প) ১৭৭

শ্রী (গল্প) ২৩৭

শ্রীকান্ত ৩৩৮

শ্রীকান্তের শরৎচন্দ্র *৭১৫

শ্রীপঙ্কমী (গল্প) ১২৯

শ্রীপতি (গল্প) *৪১৩

ধোড়শী (গল্পগ্রন্থ) ১৯০

সংপাত্র (গল্প) ২০১, ২০৪

সতীর বেদে (গল্প) ৩৪৮

সত্য ঘটনা : ভৌতিক কাণ্ড (গল্প)

২৪৮

সত্যাসত্য ৬৫৭

সনেট পঞ্চাশৎ *৩২৪, *৩২৫

সন্ধ্যারাগ (গল্প) ৪৩৭

সন্ধ্যাসনানী (গল্প) ১৭৬

সপ্তপর্ণ (গল্পগ্রন্থ) ৩৫৯, *৩৬০, ৩৬৪

সবিতা দেবী (গল্প) ৪৫৪

সভ্যতার সংকট *৩৮০, ৭২৪

সমাজ চিত্র (গল্প) ২৪৪, ২৪৫

সমাজের ছাঁচ (গল্প) ২৪৪

সমাপ্তি (গল্প) ১১০, ১১৯-১২১, ১২৩

সম্পত্তি সমর্পণ (গল্প) ২৯, ১৪৭, ৩৪০

সম্পাদক ও বন্ধু (গল্প) ৩২৩, ৩৩৫

সম্প্রদান (গল্প) ২০৮, ২০৯

সন্ন্যাস (গল্প) ৫৮১, ৫৮৪

সংবাদপত্রে সেকালের কথা *৯০

সংস্কার (গল্প) ৬৭
 সংস্কারক (গল্প) ৬১২, ৬১৩
 সাগর থেকে ফেরা ৪১৭
 সাগর পারের চিঠি (গল্প) ২৩৮
 সাগরিকা (গল্প) ৬২২, ৬২৪, ৬২৫,
 ৬৩০, ৬৩৪, ৬৩৭
 সাজি (গল্পগ্রন্থ) *২৪১
 সাড়ে সাত গুণার জমিদার (গল্প)
 ৩৮৭, ৫২৮, ৫৩২
 সাতদিন (গল্প/গল্পগ্রন্থ) ২৮৫, ২৮৬
 সাধু হীরালাল (গল্প) ৬১৯
 সাহিত্য পরিক্রমা *৯৯, *১১২, *১৪৮
 সাহিত্য বিতান *৫৮১, *৬৭৩
 সাহিত্যসাধক চরিতমালা *২৮০,
 *২৯৭, *৩০৫
 সাহিত্যে নারী : সৃষ্টি ও স্রষ্টা *২১৩
 সাহিত্যের পথে *৪৮৭
 সাহিত্যের সত্য *৫০৫-৫০৭, *৫১২,
 *৫১৫, *৫২৫
 সাহিত্যের স্বরূপ *১৪৭
 সিঁথির সিঁদুর (গল্প) ২১১, ২৩৪
 সিদ্ধেশ্বরী লিমিটেড (গল্প) ৩১১,
 ৩১৫
 সীমার সমস্তা (গল্প) ২৮৫
 সূকান্ত (গল্প) ৩৯৮
 সুনন্দা (গল্প) ২৩৩, ২৩৪
 সূত্ৰ (গল্প) ১১৭, ১৪৭
 সুমনার স্বপ্ন (গল্প) ৩৭২, ৩৭৪
 সুয়ের বন্ধু (গল্প) ২০৫
 সুয়েশের উপহার (গল্প) ২০১
 সুয়ো (গল্প) ২০১
 সে (গল্পগুচ্ছ) ৭৪২
 শেখ আব্দু ২৩৬
 সেতু (গল্প) ৩৬৭
 সৈনিক ৭১৭

সোনার তরী ১০৪, *১০৮, ১০৯,
 ১১২, ১৫৪, ৭২৭
 সোসাইটি (গল্প) ৪৭৮
 স্রীর পত্র (গল্প) ১২৩, ১৫৫, ১৫৭,
 ১৬৩, ২০৭, ৩৬৪, ৭৩১
 স্থলপদ্ম (গল্প) ৪১৪
 স্থাবর ৬৭১
 স্নেহের জর (গল্প) ১৯৪
 স্বদেশ ও সাহিত্য *২৫১, ২৫৩
 স্বপ্ন (গল্প) ২৪৮
 স্বপ্নশেষ (গল্প) ৩৬৭
 স্বয়ংসিদ্ধা ৩৯৫
 স্বর্গাদপি গরীয়সী ৬৩৮, ৬৪০
 স্বর্ণকুমারী ও বাংলা সাহিত্য *১৭২,
 *১৭৩
 স্বর্ণমুগ (গল্প) ১১৭
 স্বামী (গল্প) ২৫৫
 স্বতিকা ২৮১, *২৮২
 স্বতি চিত্রণ *৬১৫, *৬১৭, *৬৪০,
 *৬৫০, *৬৭২
 স্রোতের কূটো (গল্প) ৫০১
 স্রোতের ফুল ১৯১
 হতাশা (গল্প) ৪৫৫
 হত্যার দৃষ্ট (গল্প) ২৪৭, ২৪৯
 হুমায়নের স্বপ্ন ৩১৩
 হলায়ুধের ডায়েরী (গল্প) ৩৯৭
 হারিচরণ (গল্প) ২৬৬, ২৬৮, ২৬৯
 হরিমতি (গল্প) ৫৯৩
 হরিলক্ষ্মী (গল্প) ২৫৯
 হাত দুখানি (গল্প) ২৭৫
 হারানো স্বর (গল্প) ৪১৪, ৫০২, ৫২৮
 হারানো স্বতি (গল্প) ২৩৮
 হারামশি (গল্প) ২০৮
 হাড়ি মুচি ভোম (গল্পগ্রন্থ) ৪৩৫

হালদার গোষ্ঠী (গল্প) ১৫৫, ১৫৬,
১৬০, ১৩১, ১৩৩

হাসিনগরী (গল্প) ৬৬৬, ৬৬৮

হাসির উৎস (গল্প) ২৭৫

হাসুজি বাকের উপকথা, ৪৯৯

হিতোপদেশ ৫১

হিমালী (গল্প) ১৮৩, ১৮৮,

হকার জন্ম (গল্প) ২০৭

হুতোম প্যাচার নক্সা ৩১২

হেস্তর বধ ৪৭২

হেমাজিনীর স্ট্রিকেশ (গল্প) ২৮৬

হৈয়ালী (গল্প) ৩৬৪

হেরকের ১৯৬

হৈমন্তী (গল্প : বিভূতি মুখোঃ) ৬৪৭

হৈমন্তী (গল্প : রবীন্দ্রনাথ) ১১৯,
১২৩, ১৫৫, ১৫৯

An Acre of Green Grass #৪৪৪

#৪৪৭, #৪৫৮, #৪৫৫

Aenied ২১-২৩

Agamemnon ১৯, ২১, ২২

Best Russian Short Stories

#৫০৬

Bet (The) ৩৬০

Cassel's Encyclopaedia of
Literature #২৮৭, #২৯৫,
#৩০৪

Chambers' Encyclopaedia
#১০৬

Cloak (The) ৫৬

Darling (The) ৩৬০

Decameron, ২৪, ২৬, ২৭, ৫৯

Dictionary of English Lite-
rature #৫৪৭

Divine Commedia ২৩, ২৪

Don Quixote ৪৩, ৮১, ৮৬

Encyclopaedia Britannica

#২৩, ২৪, #৪০, #৫১, #৫৯,

#৬২, ৭০, #২৪৬

Encyclopaedia of Wit,
Humor and Wisdom ২৮৬

Epic (The) #৫৩৪

Etruscan Vase ৩১৯

Evolution of Novel #৩৯

Fashions in Love #৫৫৪

Gossip on Romance #১৬৮
#৪২১

Guide to Modern Thought
#২৫

Gulliver's Travel ৮১, ৮৬

Iliad ১১, ১৩, ১৬, ১৮, ২৩, ৫১

International Library of
Famous Literature #১২,
#১৭

Living Biographies of Famous
Novelists #১৭

Masterpiece Library of Short
Stories #১ #৯ #১৩ #১০৬

Masters of the English Novel
#২৭

Modern Short Story (The) #২৮

Moon Stone (The) ২৪৭

Murders in the Rue Morgue
(The) ২৪৬

Necklace ১৮৬

Novel and the People #২৫,
#৩৯

Ocean Story (The) #৫১

Odyssey ১১, ১৩-১৬, ১৮, ২৩, ৫২

Outline of Humor (An) *७१०

Passions of the Desert १८७

Philosophy of Short Story *७१

Poems in Prose १७१

Queen of Spades (The) ६७

Rip Van Winkle ८७, ८६

Scandal in Bohemia Series
(A) २८१

Sex, Literature & Censorship
*८८१

Shorter Oxford Dictionary १६१

Shoulders of the Marquise
(The) १०७

Sketch Book ८०, *८१, ७०, १८८

Sign of Four (The) २८१

Symbolic Movement in
Literature *८२७

Ten Novels and Their
Authors *२, *७१

Theory of Drama *६८०

Toilers of the Sea ८८

Twice Told Tales ६१

Vitanuova २७

Wife (The) ८७, ८६

Works of E. A. Poe *७, *७७,
*६१